

西方古建筑文化艺术之旅

Under The Vault Of Europe

欧罗巴的苍穹下

由众神托付给公民的古希腊

古罗马、天堂与地狱并陈的人间

偏安的东罗马拜占庭帝国和中世纪初期分裂的欧洲

逐渐浮出“黑暗中世纪”的欧洲

文艺复兴号角中惊醒的意大利和渐次苏生的欧洲旧大陆

步入近代社会的欧洲、客厅里、园林外的巴洛克艺术

宇文鸿吟　何崴/著

北京出版社

欧罗巴的苍穹下

西方古建筑文化艺术之旅

宇文[illegible][illegible] 何崴 著

北京出版社

图书在版编目(CIP)数据

欧罗巴的苍穹下：西方古建筑文化艺术之旅／宇文鸿吟，何崴著．－北京：北京出版社，2005

ISBN 7-200-05908-0

Ⅰ.欧… Ⅱ.①宇…②何… Ⅲ.古建筑－建筑史－欧洲 Ⅳ.TU-095

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 003033 号

欧罗巴的苍穹下

——西方古建筑文化艺术之旅

OULUOBA DE CANGQIONG XIA

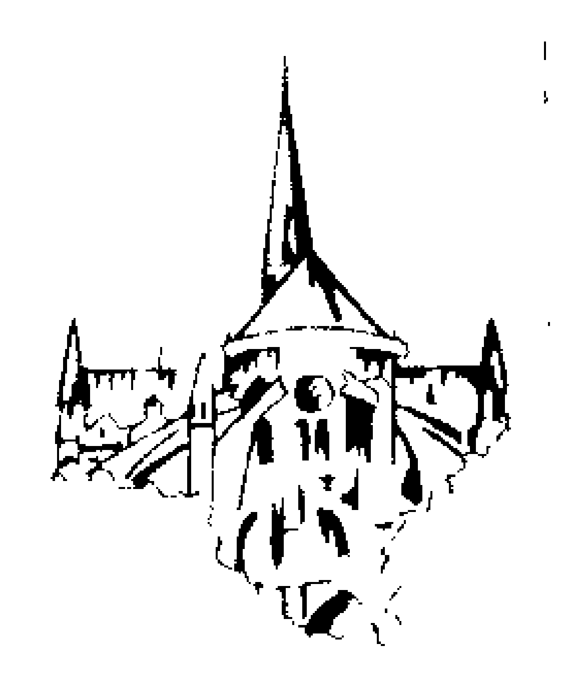
宇文鸿吟　何崴　著

北京出版社出版
(北京北三环中路 6 号)　邮政编码：100011
网　址：www.bph.com.cn
北京出版社出版集团总发行　新华书店经销
中国电影出版社印刷厂印刷
开　本：672 × 870　1/16
印张：12.25　字数：142 千
2005 年 3 月第 1 版　2005 年 3 月第 1 次印刷
印数：1-16000 册
ISBN 7-200-05908-0/TU · 20
定价：30.00 元

自序

对于每一个学习和从事建筑的人来说，西方古代建筑史永远是一门必修的课程，但在对相关书籍的阅读中我们发现，国内相关领域内相当多的书籍内容不够完整，资料陈旧，体系不科学，且陈述或多或少有一些差错，从这个角度看来，做一些建设性和补充性的工作实属学术义务。其次，从当前西方各种主流译著来看，存在着很严重的翻译质量和准确性问题的同时，多数作者立场鲜明地以西方世界为核心的文化视角尤其会令一般读者感到困扰，心态开放的文化参照和借鉴始终是必要的，但是完全被别人控制了话语权并丧失了立场和批判的能力就非常可悲而且危险了。所以，从自己民族和历史的立场出发，进行一种自信和自省的中西、今古文化比较，在我们看来是很有现实意义的切入角度。再次，对文化对象的最生动到位的叙写，从来都是来自于实地实景的切身体会，道听途说和迷信典籍的方式的结果往往是貌合神离。本书的两位作者都曾在欧洲各国有广泛深入的游历，自然地我们希望自己的所感所悟能和同道中人共同分享。这些也许就是我们决定撰写本书的初衷。

此外，本书是作为文化史来书写的，所以始终尝试着容纳和穿插尽可能多的视角和层次，在本书的写作过程中，我们试图通过不同学科的联系和东西方的横向比较对"西方古典建筑文化"这一传统论题进行"非传统"的剖析，正因为这样，我们希望本书不仅仅能够激起建筑爱好者的兴趣，更可以成为更大范围内读者的历史参考书、旅行指南书、艺术风格参考书、工程美学参



考书和文化心理学参考书等等 这看起来似乎有些贪心不足，但是其中的用心其实还是指望通过自己提供一些思路和提示去启发和帮助读者开始用自己的眼光去看待、发现和还原一种全面而真实的历史。

在文中图片的选用上我们使用了大量自己现场拍摄的照片，一方面，这有利于诠释我们对所述建筑的理解，另一方面，我们希望借此激起读者亲身探索世界伟大遗产的兴趣。我们衷心地希望能和更多的同道一起共同前进。

由于成稿仓促，疏漏毛糙之处在所难免，我们衷心地希望本书的读者能对我们提出批评和指正。在本书成书的过程中，有很多朋友，特别是于妙女士给予了我们大力的支持和帮助，借此特向曾经帮助过我们的人表示感谢！

宁文鸿畅，付蕊

2004年11月于北京

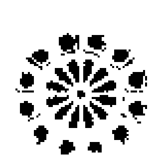




目录 CONTENTS

第三章 东成西就

——偏安的东罗马拜占庭帝国
和中世纪初期分裂的欧洲/71



第四章 死亦何苦

——逐渐浮出 "黑暗中世纪" 的欧洲/101



第五章 宿梦章晨

——-文艺复兴号角中惊醒的意大利和渐次苏生的欧洲旧大陆 /129

第六章 沙龙媚色



——步入近代社会的欧洲，客厅里、园林外的巴洛克艺术 /157

第一章

生亦何欢



——由众神托付给公民的古希腊

对西方建筑艺术史的叙述，如果是以时间轴作为线索的话，古今中外几乎无一例外地以古希腊建筑史为开端，其实这一点本身并不是完全没有商榷的余地。

首先，从全世界的角度看，古希腊文明是相对后起的文明，起码是无法与我们耳熟能详的四大古文明相提并论的。而且在事实上，古希腊文明的源起不可避免地受到了附近的更古老文明的启蒙和影响，特别是埃及文明和两河文明。所以，如果严格地讲，它是不能作为一个真正的文化源头加以定位的。

其次，即使是局限在欧洲范围内，古希腊也不是唯一的闪烁过早期文明火种的地方。根据近年的考古成果，在欧洲北部，从今天的英格兰到日耳曼的广大地区，一个与古希腊大约同期的高度发达的古代凯尔特人的巨石文明正在被重新拂去封尘。英国著名的巨石阵和世纪末轰动德国的考古发现——精美的镶嵌有黄金日月天象的青铜盘，极有可能就是其遗物。

尽管有这样的顾虑，我们还是决意维护这一叙述传统，却也不是没有理由的。

首先，如果我们要接受经院艺术史论中对“西方建筑艺术史”的传统定义的话，就得同时接受一种默认的文化区划——对“西方”和“东方”的区划，而这个区划却是同我们国人自己的习惯理解颇有出入的。在西方传统的文化观念里，“西方”的概念仅仅包含了欧洲的地理范围，从乌拉尔山脉以南经过黑海到巴尔干半岛就是其界限，而从小亚细亚开始以东就全部属于“东方”的范畴，甚至像非洲的北部和东部地区都被归入神秘的“东方”里面。因为美洲和非洲西部南部的存在是欧洲人在相当晚的时候才经过地理大发现认识到的，所以在文化区划上面则很尴尬地落在了“西方”和“东方”之外，一个被称为“新大陆”，一个被称为“南方的黑非洲”。这一点和我们所习惯的“西方”的观念当然相差很远。其实这一现象的发生机制很简单，因为并不是只有中国人才有那种典型的身处世界之枢，四维中央的自大观念。为落后的交通手段所束缚，眼界狭窄的古人多会这样自然而然地从身边开始推想世界的形象，欧洲人也不能免俗，直到今天仍然继续在绘制世界地图时将欧洲版图放在中央，并且以欧洲为圆心画辐射圆，将土耳其称为“近东”，将两伊和阿拉伯世界称为“中东”，而山高地迥的东亚和东南亚自然就成了“远东”了。话说回来，在这样一种概念定义下，其他的古文明，如埃及和两河就自然地被排除在了“西方建筑艺

术史”的研究范围之外，而欧洲大生的古希腊文明就名正言顺地坐正，而在该领域内做研究就不能不以此为始了。对这样一种多少来自潜意识的人为拔高，我们尽可以从比较激进的角度将其抨击为西方文化霸权心理的延续，也可以以调侃的态度讥讽其掩耳盗铃。但是在当前该领域的学术研究中，客观地讲，还是西方传统史论的天下，从概念到体系、从资料到研究，基本上都是自负的欧洲人的成果，一时还无从动摇。也许在将来全新的世界经济文化新秩序之下，会有全新的史论概念体系和价值体系诞生的一天，但是那已不再是本书的目标和责任所在了。所以，在这里采用传统的叙述体系，不能说是一种主动的维护，只能说是一种被动的尊重吧。

其次，采用古希腊作为建筑史的开端也有其确实的现实意义。因为古希腊时期产生的建筑艺术风格和样式，早已在事实中成为一种最高的典范；而且更加重要的是，当时的文化风格和气质为后来的整个西方文明的发展奠定了基调，并且在事实中成为西方文明一次次由颓唐迷失中觉醒、振作起来的根本的精神源泉。所以，基本上为古希腊文明所定义的“古典文明”（Classical Civilization）乃是西方最重要的文化原动力之一，并保证其将来在世界范围内的辉煌前程，同时又对整个世界的文明史产生了重大的影响。那么，还它以一个相应崇高的位置原是一点也不为过的。

其实，也正如房龙谈到过的，历史上的各种划分人类艺术的尝试都不过是权宜之计，好像火车的列车时刻表，是可以随时变更的。任何一种以序列为基础的学术体系，原本都没有什么神圣不可动摇的必然基础，它们只要能够达到明晰和准确陈述事实的目的，就算完成了自身使命。

注：东西方划观念的演进——欧洲基督教化之后，普遍接受了圣城耶路撒冷是世界中心的观念，但是这也只是将他们观念中的文化区域中心稍微东移了一点点，而这种东移又是和历史上东罗马帝国的长期经济繁荣、文化兴盛，以及同期西欧战乱频仍、文化倒退的历史不无干系的。此外，“西方”和“东方”的概念在德语中有一种很形象的表述：西方叫作（abundland），意即夜晚大陆；而东方被称作（morgenland），意即早晨大陆，很形象地表述了两地地理位置和时间上的关系。

第一节 千年迷宫

古希腊文明的肇始地，是在爱琴海上的克里特岛。从公元前3000年开始到公元前1400年，是克里特文明的初期到兴盛时期。由于文化的核心是海岛，所以克里特文明不是典型的农耕文明，主要的经济支柱是手工业和海上贸易。克里特文明是由海上的近邻埃及启蒙的，但是还是由于海上民族的特质，没有照搬埃及文明的沉重坚厚的大陆性和阴森压抑的冥国阴影，而是按照轻松开朗的海洋性的“气质”做出了充满明亮实用的生活气息和生命欢娱的个性发展。

克里特文明同时亦被称为米诺斯文明或者米诺安（Minoan）文明，此称来源于一段著名的希腊神话。据说古希腊的主神宙斯当年曾化身牡牛将腓尼基公主欧罗巴劫到克里特岛上，诞下子嗣在此为王，传位到了米诺斯二世，国力强盛，海军称霸爱琴海，并且建立了雄伟的宫殿——克诺索斯宫。米诺斯曾许愿将海里出现的第一样生物献祭给海神波塞冬，结果出现的是一头牡牛，但是米诺斯因为宙斯的缘故又犯忌不能牺牲牡牛，从而触怒了波塞冬。海神令米诺斯的王后珀西芬与牡牛畸恋，生下了牛首人身的食人怪物米诺陶，令举国不宁。米诺斯只得请巧匠代达罗斯在宫殿中修建了一座迷宫将怪物囚禁，同时命令当时的属国雅典每年供奉七对童男童女满足米诺陶贪婪的食欲。后来雅典王子忒修斯为了救民于水火，自告奋勇混在童男童女中来到克里特。然后在这血腥的冒险故事里面就出现了一段恰如其分的爱情插曲——克里特的公主阿德里安娜对王子一见钟情，暗地里赠送给他宝剑和线团，并告诉他怎样做。于是忒修斯就放开线团为记，深入迷宫杀死了牛怪并全身而退。在归国途中，忒修斯不慎忘记将船帆换为事先与父亲约定的作为胜利标记的白色，在海岸边翘首以待的老国王爱琴以为儿子已死，绝望中投海自尽，而从此希腊外海便得名为爱琴海。

长期以来，世人仅仅以对待文学作品的方式看待这段传说，直到1878年，考古学家们才在克里特岛首府伊拉克利翁附近发现了古城遗址。此后英国人亚瑟·伊文思爵士（Sir Arthur John Evans）在1900年开始集中发掘，终于发现了宏大的宫

殿遗址和大批珍贵文物，克诺索斯宫得以重见天日。

这座宫殿始建于公元前2000年，最后一批建筑完成于公元前1600年。在此期间曾多次受到地震的破坏，因此其中混杂有不同时期的建筑物，但是它们被有机地结合在一起，体现出流动而随意的艺术风格。总体上看来，这是一组围绕中央庭院的多层楼房建筑群，面积达2.2万平方米。宫内厅堂、房间总数在1500间以上，楼层密接，厅堂错落，布置不求对称，出奇制巧，外人难觅其究竟。在克诺索斯宫中所表现的克里特建筑风格主要反映为：较小的建筑单元面积和较低的室内高度。一方面是简洁的直线矩形结构单元；另一方面是众多的单元彼此通过无数的曲折的回廊、楼梯和天井所组成的异常复杂的多维复合体。于是迷宫的印象的确是呼之欲出，名不虚传。在建筑工艺上，则表现为单纯的梁柱结构，墙垣由不规则的石块砌成，支撑回廊的粗拙矮壮的石柱上粗下细，造型独特，同时被粉刷成鲜明的红色和黑色，其流线型的浑圆柱头则是明显受到了古埃及的纸莎草式柱头的影响。

宫殿内的设施不仅仅是齐全合理，就是从现代的日常标准来看，也是相当卫生而舒适的。里面除了浴室和完善的给排水设施外，居然还有暖气、浴盆和冲水厕所，而这样的奢侈是在此后数千年的欧洲，像路易十四和伊丽莎白一世这类来自显赫王室的角色也没有享用过的。宫殿里面，有盘旋式的宽阔楼梯间和敞亮的饮宴大厅，地窖里面是宽阔的储存粮食和葡萄酒的仓库，这真是一座周到而人性化的建筑。

同时这也是一座华丽而富于艺术气息的建筑，宫墙上面装饰有大量壁画，基本色调是鲜洁明亮的三原色，题材则多是摹写来自现实生活的动植物，其刻画笔法异常生动写实，对动物活泼的生命力和动态有着准确把握，其中表现出的深刻理解力可以和著名的西欧史前洞穴岩画作品相提并论。壁画中最出色的两幅之一是王后寝宫内的《海豚》壁画，表现的是众多的小鱼簇拥着几条恬静优美的蓝色海豚一同在珊瑚和海绵间悠游自在，格调甚为雅致安详；另一幅即是著名的《调牛图》，此间的画面立时转为充满紧张感的动态，画中是三个互相配合的成组人物和一头奋蹄摆尾的狂奔牡牛。牡牛前后为两位手腕和臂膀上戴有环状饰物的修长少女，牛背上则倒立着一位深棕色皮肤的青年，长发飘逸，身手矫捷。根据学者考证，这可能是一种带有杂技表演性质的宗教仪式，在助手的帮助下，那位青年要在牡牛的犄角和背脊


卢克索神庙内埃及纸莎草式柱头

间翻滚腾跃。这当然是极其危险的，可以想见不知多少青年因此命丧牛角之上和牛蹄之下。所以，有学者进一步推论道，这种仪式很可能就是牛怪传说的根源，而表演者就是来自雅典的可怜的童男童女们。那么，这一传说后来被夸大和妖魔化，也可以诠释为来源于希腊大陆上的当时牧马的不发达民族对克里特海岛上调牛为乐的先进文明的畏惧心理了。克里特文明的确深深地带有牡牛崇拜的印记，在宫殿中还有其他带有牡牛形象的雕塑，甚至连高墙上的城堞都被制成牛角的形状，所以，米诺陶的传说绝不可能是来自偶然的臆造或者附会。

约在公元前15世纪，克里特文明非常突然地沉默消湮，其消失之神秘令人联想起古代美洲的玛雅文明。最终原因大约是受到自然灾变的打击，比如说，公元前1470年于爱琴海中桑托里尼岛发生的那一次火山超级大爆发，就很可能摧毁克里特王国，使其一蹶不振。此次天灾的强度如此恐怖，以至于极可能同时导致了圣经《出埃及记》中所记载的各种天灾异象，甚至于劈开了名义上由摩西分开的红海海水。另外一种论点则认为是来自大陆的迈锡尼人（Mycenaean）的武力入侵结束了其辉煌历史。即使如此，落后的牧马民族迈锡尼人虽然终于克服了对调牛民族的恐惧并且反攻上了海岛，但是他们终究无力再现米诺斯文明的辉煌，只是重新开启了富于个性的迈锡尼文明。

第二节 巨人城堡

迈锡尼人最初是于约公元前2000年左右入侵巴尔干半岛南端并在此定居的亚该亚人。从公元前16世纪上半叶起，他们逐渐建立起一些奴隶制小王国，属于青铜时代晚期文化。比起外岛上时髦海派的克里特人来，他们是些粗手大脚的山里人，而且在诚惶诚恐中受到后者长期的压制和欺凌，所以才有上面提到过的忍气吞声供奉童男童女的故事。但是，通过与克里特人不断地交流、学习，他们实现了快速的成长和提高，终于在克里特文明黯淡困顿的时候取而代之，甚至可能是通过主动的进攻将其消灭，然后成为爱琴海领域的新的文明中心。克里特文明和迈锡尼文明由此总称为“爱琴文明”。

迈锡尼文明的时间跨度大约是从公元前1600年至公元前1100年。和克里特文明一样，它也是经过近代的考古发现才为世人所重新认识，然后颇为戏剧性地从神话传说还原为历史真实的。讲到这里，就不能不提及传奇人物——德国人海因里希·谢里曼（Heinrich Schliemann）。此人是个狂热的梦想家和天才的行动家，从小就痴迷于《荷马史诗》并立志去寻找湮灭的特洛伊（Troy）古城。这一狂热的梦想支撑了他的一生，而为了实现梦想他做了长期而周密的准备。首先他自学了八种外语，然后又通过经商积累了巨额财富。当一切就绪后，他立即于1868年奔赴小亚细亚，按照荷马史诗中提供的线索，果然发现了特洛伊遗址，轰动了世界。这一成就的影响深远，一方面彻底改变了人们看待古代传说和神话的态度，令学者开始认真对待并分析其中保留下来的真实信息；另一方面则是几乎重新定义了现代考古学的研究和工作方法。谢里曼虽然发现了特洛伊，但是却没有找到期望中的希腊珍宝，只好悻悻然回到了希腊本土，从1870年开始在迈锡尼的古代遗址中挖掘。但这次他很快碰到了许多立式埋葬的墓穴和丰富的陪葬品，并在某一天，挖出了包括大批黄金和珍宝的所谓“阿伽门农王的宝藏”，其中就有所谓阿伽门农王的著名的纯金面具。名利兼收的谢里曼从此便成为世界上所有梦想家中最幸运、最成功的杰出代表。此后谢里曼又在梯林斯发掘出了完整的宫殿，还曾经在伊萨基岛上寻觅奥德修斯的殿

注：特洛伊——传说中的特洛伊战争很可能的确发生于公元前13世纪下半叶或公元前12世纪上半叶。古希腊最重要的文学经典《荷马史诗》的上部《伊利亚特》中记叙道，特洛伊王子帕里斯拐走了斯巴达国王墨涅拉俄斯的王后——全希腊第一美女海伦。希腊诸邦男子深以为耻，随即在迈锡尼国王阿伽门农的统帅下成立联军，远征小亚细亚，却没想到围城十年而不能下。期间双方各自牺牲无数，诸如阿喀琉斯和赫克托尔等英雄，双方都元气大伤，最后联军采用木马计，佯装撤退并留下巨型木马，在马腹中暗藏精兵，等到特洛伊人将木马搬入城内开始狂欢的时候，木马中的伏兵潜出打开城门，于是一举破城，特洛伊遂被灭。《荷马史诗》的下部《奥德赛》继续描写联军将领奥德修斯在战后返乡途中，一路历尽无数艰险困厄的传奇故事。此外《荷马史诗》还有稍代的下文，古罗马大诗人维吉尔的史诗《伊尼德》(Aeneid)里面接着描写了特洛伊城破之后，驸马埃涅阿斯出逃流落到亚平宁，经神意安排成为罗马人先祖的故事。



迈锡尼城堡平面图

宇。这位业余考古爱好者交出的足以令所有资深教授汗颜的成绩单告诉我们：事实永远不会仅仅是学院教育所提供给我们的那些条条框框。

迈锡尼文明最重要的遗址在迈锡尼的卫城(acropolis)，该文明也由此得名。迈锡尼文明虽然受到了克里特文明的重要影响，但还是有着自身的鲜明风格。在建筑方面，尤其典型的是由巨石堆积而成的形制宏伟的城墙、宫殿和墓穴，一方面表现出很强的军事防御意识，这是大陆上乏天险可守而产生的一种自觉；一方面也流露出大陆性民族的强悍豪迈，恰与克里特细腻秀美的海洋性特征形成鲜



迈锡尼卫城狮门

明的对照。迈锡尼文明的物品造型和纹饰有自己的特色，壁画中的题材更多地充塞了战争场面。

迈锡尼的卫城据说就是传说中希腊联军统帅阿伽门农的城堡。所谓卫城，就是居高临下建筑在山顶上供国王和臣僚居住的军事堡垒。平民的住房建在城堡外，但一遇危险，平民们便躲入城堡避难。城中最负盛名的建筑就是建于约公元前1250年的狮门，这里是卫城的主门，由四块巨石构成其主体，其中仅横梁的一块就重达20吨。横梁上的一块三角形的巨石上面雕刻着两只雄狮护柱的图案，雄狮的头部已残缺，据考证当年很可能是由青铜甚至是由金银铸成的。城门前后的两侧都是由巨石砌成的雄伟城墙，环山而建，厚达5米，高8米，敌人若进入这个好似深深的隧道的区域，便会被两边高处雹子般落下的矛和箭所围困歼灭。此门虽然严格讲来仍属于梁柱结构，但是门楣上面两侧的三角形的叠涩券已经明显流露出了拱券结构的空间意识，所以，它也可以说是西方建筑史上迄今发现的最早的拱梁建筑。

而且，这种空间意识在此并不是简单的偶然事件，距卫城不远处就是据称为迈锡尼第一位国王阿特罗斯于公元前13世纪建的陵墓。和其他同时期的拱形墓室一样，这里也有一条长长的引道，长36米，宽6米，两边的护墙由石块垒成。引道的尽头是长方形的墓室入口，约有4米高。无独有偶，这里的门梁的上方也有一个三角形的空间，完全是和狮门一样的布局。不同的是，这里是一个三角形的空洞，光线可以通过它射入墓室内。如果联想到同时期的雕塑和壁画，那么，这种长方形上加三角形的形制似乎也可以说是对男性主题的抽象引用，而这一主题则属于远古生殖崇拜的残留了。墓室是在山体中挖掘出来的，墙壁和顶部由一层层体积逐渐减小的石块以叠涩法砌成，最后在顶端收拢，形成一个虽然稍尖但是造型依然十分纯粹的穹窿。置身其间，令人无法不联想起罗马的万神殿，虽然规模没有那么巨大，但是空间感同样令人震撼。尤其值得注意的是，这是欧洲最早的人造穹窿之一，比罗马万神殿早了足足1300多年。墓室的侧面有一间非常小的安放阿特罗斯王遗体的石室，现在里面早



阿特罗斯陵墓平面图和剖面图



阿特柔斯陵墓入口

已空无一物。最早的拱式和最早的穹窿虽然已经开始在此间蠢蠢欲动，但是，这一种以曲线为特征的古典美类型还要再被压抑近千年，因为建立在巨石中的梁柱结构还远远没有发展到极至，而柱式的黄金年代就在眼前。这一现象就好像代表着生物进化过程的哺乳动物，在庞大恐龙的阴影之下仍然要卑微地等待千万年之后才能迎来自己的兴旺年代一样。

另一处迈锡尼建筑的典型出自梯林斯（Tiryns）。梯林斯城堡位于迈锡尼南方17公里之外，是直属于迈锡尼的一个军事要塞，这里也是古希腊英雄——大力神赫拉克勒斯（Hercules）的出生地。梯林斯城堡的坚厚城墙比迈锡尼有过之而无不及，墙壁厚达6.1米，其中一段内部更建有一条长长的走廊，走廊中两边的石墙往上堆砌至顶端相合，呈尖拱形接口。在这里，由连续拱接合成的完整而典型的券洞形拱顶已经活生生地出世了。这些大石往往有十几吨重，石与石之间没有石灰接续，只用小块石头和泥浆来填补缝隙。最初人们认为这样浩大的工程不可能是由人力完成的，所以将其称为传说中的怪物——独眼的泰坦巨人之作。这虽然是无稽之谈，但是对当年神秘建筑的种种疑问，至今虽然经过详细考究，也未能加以完全解说。

公元前12世纪起，迈锡尼文明渐趋衰落，宫殿、文字、国家相继消失，其原因应该主要是由于来自北方的多利安人（Dorian）的入侵。侵略带来了大规模的动乱和破坏，同时也应该有特洛伊战争的负效应的影响。经过此役，希腊各国虽然名义上获胜，但是无不元气大伤，从此希腊陷入所谓的“黑暗时代”，前后长达300年（约公元前1100～前800）。这一事件和大约1600年后日耳曼人灭掉西罗马帝国，将欧洲带入“黑暗的中世纪”遥相呼应。粗豪的迈锡尼人淘汰了细巧的克里特人，自己在实现了辉煌文明之后却又被野蛮的多利安人清除出了历史舞台。这样看来，历史的发展走向并非永远按照文明的正坐标运动，文明而儒雅的民族往往不是粗野而尚武的民族的对手。千百年间，更有多少古文明在血腥的武力和征服欲之下成为了昙花一现，并永远沉落在历史的长河之中了呢。

第三节 公民城邦

多利安人其实和迈锡尼人一样，最初都属于印欧语族的游牧部族。印欧语族发源于欧亚大草原西部的里海地区，世代赶着大车逐水草而居，出身虽然寒微，但是这个高身材、蓝眼睛、肤色白皙的族系的前途不可限量。到了公元前2000年时，他们已广布于东欧多瑙河平原到中亚的广阔地区，并成就了许多伟大文明，最东边有雅利安人（Aryan）占领的印度；在中亚有赫梯人和波斯人（Perian）先后建立的庞大帝国；在欧洲，自称为赫伦人（Hellenes）的多利安人建立了光芒夺目的希腊古典文明，等等。由于印欧语族的扩散，在欧亚大陆上从印度直到西欧铺展开了一条绵延不绝的文化和血缘的脉络，不仅仅在语言上，更在人种遗传上表现出明显的共性。

多利安人和迈锡尼人虽然有着共同的起点，但是由于前者赶着羊群在东欧平原上多徜徉了几百年，等到大家重新聚首的时候，他们早已完全认不出如今阔绰体面地住在城堡里的表亲了。但是彼此身上毕竟带着相同的才智基因，所以就很快地消除了自卑感，学习到了表亲们的生产技术和使用当时最先进的铁制武器的方法，从而青出于蓝而胜于蓝，后来居上，并依靠更强的上进心和进取精神占据了后者的领地并取而代之。此间由于征战引起的动荡对社会生产造成了严重的破坏，同时当迈锡尼人的王国瓦解后，社会结构由奴隶制国家退回到了氏族部落制度，城市遭到破毁，商旅断绝，文化没落，希腊陷入“黑暗时代”。

倔犟的多利安人抛弃了爱琴文明的发展模式，摸索出自己的道路——这一条与众不同的道路，对将来的古典文明的面貌

注：赫伦（Hellen）——按照古希腊神话，赫伦是丢卡利翁（Deucalion）和皮拉（Pyrrha）的儿子。当宙斯掀起末世大洪水毁灭人类的时候，丢卡利翁和皮拉乘坐类似诺亚方舟的大船逃出生天，然后在阿波罗所住的帕尔纳索斯山中的缪斯女神的花园中心重新登陆，并从此繁衍出新一代的人类。类似的末世大洪水的传说广泛存在于世界各民族中，比较典型的就是《圣经》中的诺亚方舟和中国的大禹治水。就此看来，那也许是由于气候变迁或者是巨大灾变而造成的末世大洪水，应该是一次真实的史实。

产生了决定性的影响。而决定着这条道路走向的中心坐标，就是所谓的城邦制。

城邦制的产生，有其自然地理原因。希腊地区没有肥沃的大河流域和广阔的平原，连绵不绝的山脉把陆地分隔成细碎的小块，所以这里不具备足够的资源和幅员建立庞大复杂的帝国组织，也没有可以作为地区兼并基础的天然、地理、政治中心。多利安人的村落通常在易于防卫的高地附近选址，在山顶上修筑供应急避难的堡垒，也就是“卫城”或“高城”，以此为核心不断扩大而成的居留地就形成了“城邦”。许多规模类似的小城邦并立，彼此都没有实现兼并的实力，而是互相牵制并保持独立，达到一种相对的平衡状态。

城邦制为什么没有继续发展过渡到王国制，这本身是一个意义重大的命题。原因除了当时特定的政治经济环境之外，应该还有来自于民族气质和其他众多偶然因素的影响。但是如今做到的，更多的仅仅是对事实的陈述而已，也即：在部落到城邦的形成过程中，随着商业的发展，本地农业在不利的比较价格下受到伤害，于是出现了越来越多的破产农民和城市贫民，他们形成了人数众多的平民阶层，而且都对原来的氏族贵族土地占有制深为不满。在其推动下，发生了政治变革，出现了所谓僭主政治的贵族寡头政体。没有合法世袭依据的“僭主”为了取得民意支持，常常向平民做出让步，限制特权阶级。在城邦雅典，这样的僭主政治先是发展为由几个执政官主持的寡头政治，然后通过公元前594年的梭伦改革，建立了平民广泛平等参与的公民大会制度，为雅典将来的民主制度奠定了基础。而雅典又因此成为了希腊多数追求自由和平等的城邦的楷模。

然而与此同时，也有另外一种完全相反的政治发展模式在并行发展中，这就是斯巴达人的军事王国制度。斯巴达人一开始走的是传统的奴隶制王国的发展道路，在侵占了肥沃的欧罗塔斯河流域之后，就把土著居民变成了称为希洛人的奴隶，将政权建立在奴隶劳动之上。但是，其特色所在则是举国皆兵的军事化管理制度。因为斯巴达族人本身相对数量较少，为了保持对邻国的威慑力和对本国奴隶的控制，便有意识地对所有贵族和自由民进行军事训练和管理。比如，将体弱多病的婴孩早早加以遗弃淘汰；男孩7岁起就住到兵营里接受训练；所有男子在60岁之前均受军纪约束，随时参战；女孩也从小进行集体教育和锻炼，以保证其健康的生育能力。他们鄙视奢侈品，个人生活几乎全被取消。早晨要跳入冰冷的河水中锻炼，食品单

调匮乏，居住的木头房子十分粗糙。虽然不必直接参加生产劳动，但是有组织的娱乐活动、集体进餐、公众事务、军事训练和执勤，构成了单调朴素同时又充满了荣誉感和责任感的生活的全部内容，而像回家会见亲人这类小资情调的私事只能偷偷进行了。这种社会制度造就了整个希腊最有战斗力的步兵，但是，也使斯巴达人对艺术创造和哲学思考不感兴趣，同时也完全无暇去顾及。

希腊的古典文明是由以雅典为中心的奉行民主制度的城邦世界创造的，而城邦雅典正是这一文明的杰出代表和集大成者。雅典得名于城市的保护神——智慧和正义女神雅典娜（Athena）。相传古时候雅典娜和海神波塞冬争着做这个城市的保护神，而市民们选择了许诺赠与他们智慧的雅典娜。这个故事的寓意在现实中确实得以兑现，古雅典人热爱知识，精研学术，重视教育，人才辈出。苏格拉底、柏拉图、亚里士多德，这些如雷贯耳的名字和这座城市已经融合为一体，更不消提那无数技艺精湛的美术家和作品等身的戏剧家了。

雅典像一块磁铁一样吸引着来自整个希腊世界最杰出的才俊，从而不断巩固和加强自身作为政治和文化中心的地位，这一形势来源于两个历史原因：首先是雅典在历次希波战争中发挥的中流砥柱的主导作用，使其深孚众望，在建立被称为“提洛同盟”的政治共同体之后，成为诸城邦事实上的盟主；其次是因为雅典施行在当时最开明最自由的民主制度，活跃的学术气氛受到鼓励，林立的学院和广场为能人志士提供了讲坛，而庞大的市政建设则为能工巧匠们提供了用武之地。

注：希波战争——希腊和波斯帝国的战争，历时数十年。公元前5世纪初，波斯人征服了小亚细亚的希腊城邦之后，得陇望蜀，觊觎希腊本土。公元前492年，波斯王派遣使节前往希腊索取“土和水”，希望通过威压令其归顺，但是希腊人将其使节投入井内，叫他们自便，尽情取用“土和水”。波斯王大怒兴兵，但是他的第一批远征军在海上遇到风暴，全军覆没。两年后，波斯王大流士派出另一支远征军在雅典西北面的马拉松登陆，雅典人由于诸城邦之间的不谐而几乎是孤军作战，但是他们士气高昂的方阵仍然将优势敌兵击败，长跑能手菲狄浦底斯征尘未洗便从战场飞奔回雅典报捷，并因此过度劳累而死，这个事件就是当代马拉松长跑的来源。此役大大提高了希腊人的自信。十年后，约50万人的强大的波斯军队由亲征的波斯王薛西斯率领，取道陆路卷土重来，这次希腊诸邦精诚团结，并肩作战，斯巴达王李奥尼达统率的混合部队为阻击波斯人，在温泉关力战至死，留下了斯巴达300壮士不辱使命，与关隘同亡的佳话。

波斯人破关后长驱直入，攻入并洗劫了雅典。但雅典海军却在城市附近的萨拉米斯湾击溃了波斯舰队，一举扭转战局，逼迫波斯军队退兵。公元前479年，10万希腊联军勇猛追击，与30万敌军在小亚细亚展开决战并取胜，同时希腊联合舰队也赢得了海战的最终胜利。波斯的势力被逐出欧洲后，小亚细亚的希腊城邦也被逐一解放并恢复自由。公元前449年，波斯同意缔结和约，希波战争遂正式结束。这样，希腊人战胜了当时世界上最大的帝国，当时那种意气风发、豪迈而狂喜的激越心态，堪称一时无两。而通过这次战争，也确立了世界文明分为东西方的对峙大格局。

希波战争的胜利，使希腊人免于遭到专制帝权统治，得以保全自己的民主自由。民主政治的进一步发展在伯里克利（Pericles）当政时期（公元前443～前429）达到高潮。其间城邦权力完全转移到由全体男性公民组成的公民大会手中，公民大会是处理雅典事务的最高权力机构，它一年召开40次例会，不仅解决一般政策问题，而且还为政府在外交、军事和财政等一切领域的活动做出详细决定。大部分公职实行薪给制，贫民也可以担任公职。此外还建立了由陪审团做最后决定的民众法庭，陪审法官由抽签产生，所有公民都可担任。在这样的制度保障下，希腊进入了所谓的“伯里克利的黄金时代”。可见，现代西方国家的民主制度在当时已经初具雏形。反过来讲，如果没有当年雅典城邦创造性的政体尝试，今天为我们所熟悉的民主政体便成了无源之水。



希波战争之马拉松战役

伯里克利曾有如下的自豪宣言："我们的政体并不与其他人的制度相敌对。我们不模仿我们的邻人，但我们是他们的榜样。我们的政体确可以称为民主政体，因为行政权不是掌握在少数人手里，而是握在多数人手中。当法律对所有的人都一视同仁、公正地调解人们的私人争端时，民主政体的优越性也就得到确认。一个公民只要有任何长处，他就会受到提拔，担任公职；这是作为对他优点的奖赏，跟特权是两码事。贫穷也不再是障碍物，任何人都可以有益于国家，不管他的境况有多黯淡。"

"我们热爱美好的事物，却有节度；我们尊重知识，却不沉溺其中；我们追求财富，但那是为了保证我们的能力，而不是愚蠢地用来向他人炫耀。在雅典，贫穷并不可耻，可耻的是不努力去摆脱贫穷；在雅典，我们不认为不关心政治的市民是喜爱平静、与世无争的人，我们认为他们是一个不合格的市民、是没有意义的人。总而言之，我们这个城邦国家雅典，在所有方面都是希腊的师范。"

如果不能领会古希腊人的精神和气质的话，是绝对无法理解其建筑和美术的精义所在的；而如果不了解古希腊的历史渊源和社会结构的话，也不可能准确把握其人民的心理状态和审美趣味，这就是在此间不惜耗费篇幅以尽可能简练而周全地介绍其时代大背景的原因。其实，这一机制绝不仅仅对古希腊人适用，而是普遍适用于人类文明史所有时期的。人是历史的创造者，同时也是历史的造物，人在改造自然和社会的同时，也被变革更新后的环境所改造着，在这种不断的循环式互动中，人类的主观和客观世界都在日变日新，这种主体和客体间的互相拉动在事实上成就了社会发展的基本动力，并且保证了动态更新的不断延续。编年史、风俗史和艺术史，其实都是互为表里的同一发展运动进程中的一部分，是同一块钻石的不同外切面。所以，如果仅仅将它们各自孤立起来个别研究，就会犯管中窥豹的疏失，不能将真实加以全面客观的还原。

所以，在我们进入所谓"正题"之前，还要再尝试着尽可能为读者描绘一幅活生生的古希腊城邦公民的肖像。因为，如果我们能近距离结识古典艺术的创造者和赏鉴者的话，冷冰冰的艺术品自然就不会再显得陌生费解。这样看来，我们并没有拐弯抹角，而正是选择了一条直通心智的捷径。

古希腊人虚心好奇、多思好辩，善于借鉴学习，他们喜爱到海外去旅行，在途中总是保持着怀疑的态度和批判的眼光。他们开放地探究一切事物，将所有的问题

用理性的尺度加以衡量。这种理性主义表现在苏格拉底（Sokrates）的主张中即是：凡是为一个人自己的理智所宣判为错误的东西，就不应该去想、不应该去做，哪怕受到当权者或任何法庭的强迫，也要不惜任何代价予以抵制。苏格拉底尤其强调思想自由和批判精神的重要性，他说："我就像一只牛虻，总是整天地、到处地叮住你们不放，唤醒你们、说服你们、指责你们。……我要让你们知道，要是杀死像我这样的人，那么，对你们自己的损害将超过对我的残害。" 对养育和保护自己的城邦，他们体会到真切的认同和骄傲，对寄托在城邦独立自主上的个人权利和自由，不惜自我牺牲也要竭力加以保全。

古希腊人恪守中庸，朴素自然，趣味高尚、不事浮夸，纵然是富有人家，住所内也是器物寥寥，四壁萧然，几乎没有装饰。日常饮食不过是些非常简单的面包、葡萄酒和少许橄榄。在衣着方面也延续这种力戒奢华的风格，在叫作"chiton"的短上衣外穿着宽松的白色粗布斗篷或者裙袍，绝不奇装异服。与此同时，他们严格维护个人清洁，须发修剪一丝不苟，力求仪表堂堂。在他们眼中，人自然健康的面貌是最美的，而不是来自衣物和饰物。在注重修容之外，又特别推崇强壮优美的体格，所以他们也尤其重视通过诸如赛跑和游泳进行体育锻炼。在运动场和其他公众场合，体格健美的人常常以裸体坦然示人，敢于展示自己没有缺陷的身体乃是一种自信的表现，而竞赛冠军完美匀称的裸体，总是受到大众一致的青睐、崇拜，并且为其造像加以纪念，这就是希腊古典雕塑里面所着意强调的人体题材的社会审美心理根源。节制有度，返朴归真，古希腊人由此避免了物欲对人性的可能奴役，转而将生命力投注于身心的自我完善事业中，发展精神生活，拓展人生自由。



苏格拉底和其弟子们

古希腊人采取世俗的积极人生观。他们认为生存是朝气蓬勃的赏心乐事，单纯充实的行动本身就是生存的目的，而其核心意义就是完满地实现当下个体的天赋和个性，发挥其潜能，最终达到心智和机体的美和完善。他们很少考虑死后的世界，生存的欢娱如此真实和充盈，多姿多彩的现世题材占满了他们的思维空间。他们自视甚高，对人的尊严深信不疑，并且认为自己生来就是万灵之首，理应充当万物的主宰，他们的楷模就是那些做出惊天动地伟业、让世界匍匐于脚下的英雄。有史以来，还从来没有哪个民族做出过这样高大自信的自我定位，而这样一种定位进而影响到与神的关系上。古希腊人对他们所尊奉的神灵从来不采取诚惶诚恐的卑微态度，反之将神看作与自己相似而且亲近，区别之处只不过在于神更有力量、更长寿、更美丽。神同样也有七情六欲，也会嫉妒，也会犯过失，从而一定程度上也具有人性。反过来，有些凡人因为品格高尚、事迹杰出而深具神性，也受到神的尊重。此外，还另有许多由神人结合而诞生的半人半神的英雄人物，游走于两界之间自由自在。所以，人神两界也没有截然的界限区划，神明经常改头换面混迹在人群中间。古希腊人生活在一个由可以从容理解的形象化力量统治的世界里，从而感到无忧无虑、安适自在。他们和诸神的关系实质上是一种平等交换的关系，祈祷和献祭的目的，是指望诸神能对他们给以好意的回报。正如希罗多德所说，这种宗教关系是通过“普通的神龛和祭品”，而不是教会组织和共同的宗教信仰来维系的；这种松散的宗教活动，也从未提高到提出共同的宗教教义或编



拉斐尔的名作《雅典学院》中描绘的柏拉图和亚里士多德

写宗教典籍的系统化水平上。

冷静的理性主义和积极的现世主义、自然质朴的审美情趣和生气勃勃的人本主义、爱智思辨的批判态度和自由平等的公民意识，不但化育了人类史中别具一格的完善丰满人格，也成为一笔极其宝贵的精神财富。正是这些精神，在强烈影响西方文明发展走向的同时，更塑造了西方文化心理中诸如人定胜天的不假思索的乐观主义，及万物为我所用的侵略性的实用主义等典型特征。而西方文明的这些特征，与中国强调的天人合一的和谐平衡论及物我两忘的离散型宇宙观形成鲜明对照，而其中的差异更决定了两种文明各自选择科学扩张和修身泥古的不同发展方向。

注：希腊哲学——古希腊求知探索的思辨活动的成就集中体现在哲学思想的发展中，古希腊哲学是整个西方哲学传统的源头。哲学这个概念就是来自古希腊的，意思是“爱智者的学问”。哲学的最初命题是探究世界的本原，公元前6世纪爱奥尼亚的理性主义哲学家首先向传统的超自然学说挑战，其中“哲学之父”泰勒斯推测万物始源于水，因为液体、固体和蒸气都是水的存在形式。赫拉克利特则认为万物的始基是火，因为火非常活跃，能转变成万物。阿那克西米尼主张气为万物的始基，气稀薄化，便成为火，气逐渐凝聚就成为风、云、水、土、石头。这些朴素的观点乃是自由运用理性来提出问题并寻找答案的最初尝试。

约公元前5世纪中叶，哲学家们将关注焦点由物质世界转移到有关人的命题上。智者派代表普罗塔哥拉声称“人是万物的尺度”，意即一切事物皆因人的需要而异，所以，世界上没有绝对真理可循。另一方面保守派则对智者派的相对主义保持警惕，担心它会危及社会秩序和道德。苏格拉底是保守派的主要代表。腐败的政治和缺乏明确生活准则的状态使他深为忧虑，于是他无休止地和朋友们交谈辩论，进而发展出一套辩证科学，用一问一答的方式反复考验一切世俗命题，直至真善美的概念水落石出，从而为个人行为提供真实可靠的指导。

苏格拉底的弟子柏拉图（Plaion）（公元前427—前347）出身贵族，他虽然以雅典为自豪，可是当雅典法庭判处苏格拉底死刑后，他便失去了对其人民的信任。他的目标转变为实现一个洁净有序的“理想国”，其中把人分为四等：护国者、哲学家、士兵和劳动群众。艺术家和诗人则因为只会惑乱人心，所以都应该被逐出去。柏拉图曾希望叙拉古的统治者能接受他的学说并付诸实践，但未能如愿，只好回到雅典，建立学院授徒讲学达四十年之久。从人生轨迹看，他就是一位西方版的孔子。他认为完善的理念是世界的根源，世上每一样事物都是相应的理念的不完善的摹本，所以，整个现实世界是完善的理念世界的不完善的摹本，是不是无休止变动的现



柏拉图的理想国

实世界的知识，而是真实的形而上的理念世界的知识。

亚里士多德（Aristoteles）（公元前384—前322）是柏拉图的弟子。他作为一个理性主义者，更多的是一位逻辑学家和科学家，而不太像一位哲学家。他所涉及的知识领域之广泛，前无古人，后无来者。他的卓越贡献主要在逻辑学、物理学、生物学和人文学科诸领域，并实际上是这些学科的创始人。作为一个伟大的百科全书式的学者，他寻求自然界和人类生活的各个方面的秩序。他认为：整个自然界，最低级的是矿物，位于矿物之上的是植物，位于植物之上的是动物，人类处于最高级。他将人类社会的各个阶级与自然界的各个等级相对应，从而证明人类划分为天生的主人和天生的奴隶是天经地义的，等等。

第四节 雅典卫城

虽然因追求和谐境界而处事淡泊简朴的古希腊人完全不热衷于去为妻儿兴建豪宅美邸，但是在形而上的思辨活动之外，在客观形象水平上，他们毕竟也还需要为自己纯净的美感和健康的创造力寻找一些宣泄的途径。正好在其人生任务中，除了身心的陶冶塑造之外，他们还另有一大批素以挑剔刁蛮著称的神灵需要去安抚和取悦。于是，他们将饱满的热情和灵感移注到充分体现了“高贵的单纯和静穆的伟大”的宗教建筑建设中，而其中最主要的类型就是神殿和神庙——作为奉献给各路神明的地上居所和供奉牲飨的祭坛。这样看来，宗教活动以及为宗教活动投入的准备和

建设并非来源于恐惧和压迫，其本身竟是一种生命力的愉快释放；祭祀活动往往也和节日欢庆结合在一起，于事实上成为了娱众的题材。欢娱为本的城邦里面，连宗教也沐浴轻快明亮的色彩。各个城邦内都有为自己的保护神和主掌各种不同领域的神祇建立的大小神庙，它们构成了城市的核心，并挑出当地最高大显赫的天际线。各邦中，当以雅典卫城上的神殿建筑群最为著名，也最具规模、最成熟、最有代表性。

进入城邦时期后，雅典的范围大大扩张，本地旧有卫城的防卫功能相应下降。贵族逐渐从卫城中搬走后，在其中建起了一座祭祀城市保护神雅典娜的神庙。在这个全城的制高点上修建这样一座地位最崇高的殿宇，当然是最适当不过的了。此后以雅典娜神庙为中心，陆续添加了纪念其他神祇的殿宇。到此时，卫城的政治和宗教功能已经基本取代了其军事功能。

卫城位于雅典城中心偏南的一座石灰岩小山上，在城市的每个角落都能清晰地眺望到它。孤零零的小山高有七八十米，四周都是峭壁，只有通过西端的一个狭窄的斜坡可以上山，山顶经过人工削凿，形成了东西长320米，南北宽156米的平台，四周以城墙围合。卫城的建筑与地形紧密配合，独具匠心。山冈作为一个天然基座，建筑群的结构和局部安排都与地基的自然高低起伏相协调，构成完整的统一体。其中重要的古迹是山门（propylaen）、帕提农神庙（Parthenon）、厄瑞克提翁神庙（Erechtheion）和胜利女神庙（Athena Nike）。整体的建筑布局因地制宜，不刻意追求对称，自由灵活而富于变化。



雅典卫城建筑群

卫城台地的形状好像一片修长的树叶，卫城的入口就位于叶柄上。入口内第一个建筑群就是建于公元前437～公元前431年的山门，这是一座大理石建筑，中间是宽大的五开间陶立克式门廊，两边是柱廊，通往卫城的圣道由此始。圣道中间是为车辆马匹提供的坡道，两侧是

阶梯。门廊的两翼不对称，北翼曾是绘画陈列馆，南翼是敞廊。建筑上面都没有雕饰，庄重而简洁。土耳其人占领时期，曾将山门作为火药库，土耳其总督也曾在此居住。1640年，山门因遭雷击而受到严重破坏。山门后广场上曾经竖立着高达11米的雅典娜镀金铜像，女神顶盔冠甲、手持长矛和盾牌，英姿飒爽，可惜今天我们唯有对着残余的像座去遥想当年了。



雅典卫城山门

帕提农神庙是供奉雅典娜女神的主神庙，又称万神殿，乃是陶立克柱式建筑的经典范例。波斯王薛西斯入侵雅典后，卫城经历浩劫，旧神庙均被毁。战后，伯里克利任命大雕刻家菲狄亚斯（Phidias）主持，建筑师伊克蒂诺斯（Iktinos）与卡利克拉特（Callicrat）协助，开启了古希腊史上规模空前的重建工程，其立意是务必将雅典建成希腊全境最为宏丽的上邦，令雅典娜成为最享尊荣的大神。神庙动工于公元前447年，到公元前438年建筑本体完工，同年由菲狄亚斯用黄金和象牙制作的巨大的雅典娜女神像于庙内落成，而外部装饰于公元前432年结束。神庙以质地纯粹的洁白大理石砌成，外部呈长方形，庙内设前殿、正殿、后殿。庙底部共有三层基座，按基座的最上一层计算，神庙长69.54米、宽30.89米。基座上由46根圆柱组成的柱廊围绕着带墙的长方形内殿，是典型的围廊式建筑，柱廊的东西山墙面各有8根柱，南北面各有17根，这符合希腊神庙中通用的立柱数量规律，即长边立柱数量=2×山墙面立柱数量+1。圆柱的基座直径1.9米、高10.44米，每根圆柱都由10~12块刻有20道竖直浅槽的大理石相叠而成，石块之间由金属构件做轴加固。它有方形柱顶板、倒圆锥形柱头，额枋及檐口等处有镀金青铜盾牌、各种纹饰和珍禽异卉装饰雕刻，其上更涂抹过丰富艳丽的金、红、蓝等色彩，可惜今天已经剥落殆尽。东西两面顶端上有三角形山墙（pediment），其作用是将斜面屋顶的重量卸到垂直方向的石柱上。神庙东西两端外柱



帕提农神庙内部复原图

廊内各套有一个带6根陶立克圆柱的内门廊，其后就是内殿。内殿分为正殿和后殿两部分，均被无窗的石墙环堵，仅向外各开一扇门。东边的门廊通向较深广的正殿，殿内曾供奉高11.89米的雅典娜巨像，建造方法是由总重约40~50塔伦特的金片包裹的木制框架，面容和手脚部分则用象牙雕刻而成，眼睛的瞳仁镶嵌宝石，神采流溢。神像设计灵巧，可以活动并转移隐蔽。该像在后来的希腊内战时期被拆毁填补财政用了，所以不复可见。后殿称为帕提农，神庙即以此为名，原用于贮藏祭器，后来也曾经作为提洛同盟的金库和城邦的档案馆。

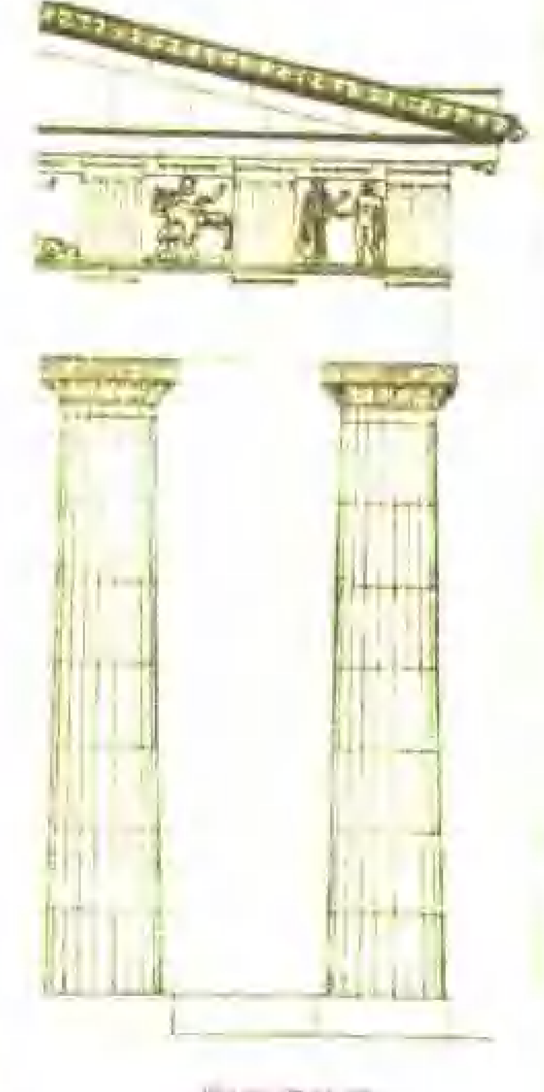
注：柱式（orders）——古希腊建筑最重要的贡献和遗产就是"柱式"。所谓柱式就是用石材建造的梁柱结构建筑中，各个结构部件的样式和互相组合衔接方式的规范。柱式和拱式是西方古典建筑风格的两大基本元素，而柱式研究更是长期以来欧洲建筑艺术教育的核心内容，相当程度上决定了建筑总体形式风格的演变。古希腊有三种主要柱式：陶立克柱式、爱奥尼亚柱式和科林斯柱式。它们的风格各异，结构高度程式化，绝少混淆，分别适用于不同性质的建筑或者同一建筑的不同位置。到了罗马时期，柱式被发展到了共五种，另外包括将爱奥尼亚式柱头的水平涡卷和科林斯式柱头的草叶题材进行叠加的复合柱式，以及简洁的近似陶立克式但是柱身没有凹槽的塔什干柱式，至此古典柱式家族始人丁整齐。

注：陶立克柱式（Doric，又译为多利安式或多立克式）——其得名来源于最早使用它的多利安部族，"柱粗头扁，稳重凝厚"的建筑特点应该和他们英勇剽悍的民族性有关。陶立克式的特点为没有柱基，柱顶或柱首形式简单并无任何装饰。陶立克式最初有两种形式：第一种细而高，轮廓线是直的，给人轻快优雅的感觉；第二种相对较短，下粗上细，给人以雄浑壮丽的感觉。如果建造较小型的建筑，多选用第一种形式，因为最初这类柱子大半是木造的，所以

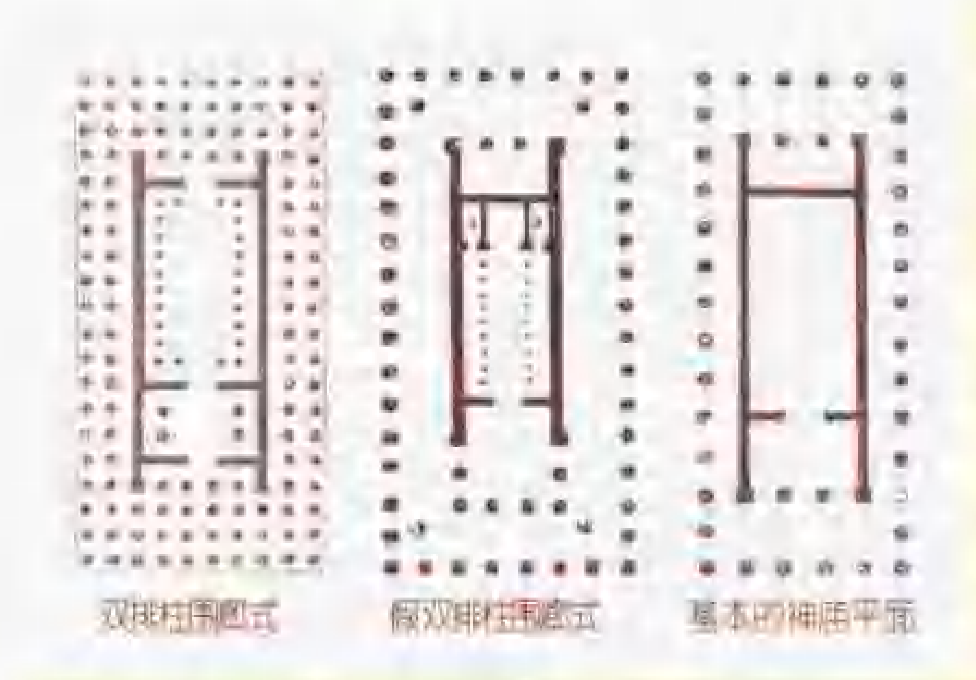


科林斯柱式　　复合柱式

后来虽然改用石材，但仍去模仿木柱的形式。建造较大型的建筑时多采用第二种，其用材大部分都是石材。第一种柱子流行时间较短，残留至今的已经很少。而第二种形式也逐渐演变为中间粗两端细的样式，有别致的曲线美，帕提农神庙就是采用了这种比例匀称的陶立克式圆柱，其高度相当于直径的5.47倍。此后这种石柱又逐渐加高变细，以至于高度变成直径的8.5倍。圆柱表面刻有20条凹槽，彼此相交为锋利的棱线，柱身因此在阳光下产生明暗起伏转换的微妙光影效果，使建筑物在天空背景下能被区分开。圆柱的柱面分为两部分，即“卵形花边”和“顶板”。卵形花边是截面为浑圆椭形或圆锥形的圆盘，其上的方形石板就是顶板。顶板托着屋梁，柱顶上面所接连的部分称为“柱顶线盘”。柱顶线盘又分三部分：额枋、飞檐和檐壁。额枋是没有装饰花纹的石梁，安置在顶板之上。飞檐位于最上层，略微突出于屋顶，其突出部分是额枋高度的一半。檐壁则位于飞檐和额枋之间。这种结构的初衷本来是为了防止雨水侵蚀，后来才渐渐加以美化并定型。檐壁被有两条凹槽的长方形竖板隔为段落，这样的竖板称为三垄板，三垄板之间的空间里面经常设置浮雕，更增加了柱头的美观。此外在檐壁各垄线之间的平面，更常常装饰有精巧绝妙的浮雕，为建筑平添无限风趣。



陶立克柱式



双排柱围廊式　　假双排柱围廊式　　基本的神庙平面

注：围廊式建筑——希腊最早的神庙建筑是从贵族居住的长方形配有门廊的建筑发展而来的。在古希腊人眼中，神庙是神居住的地方，而神不过是更完美的人，所以神庙也不过是更高级的人的住宅。后来加入柱式，由早期的“端柱门廊式”逐步发展到“前廊式”，即神庙前面门廊是由四根圆柱组成的，以后又发展到“前后廊式”，也就是后面也出现与前廊对称的圆柱门廊，前后之间由墙体连接。公元前6世纪前后廊式又继续演变为希腊神庙建筑的最高形式——“围廊式”，即长方形神庙四周均用柱廊环绕起来。至此，作为神庙建筑中最重要单元的圆柱就完成了对建筑主体部分的合围。不过，圆柱的野心并未到此为止，在后期的规模更大的神殿如雅典的宙斯神庙中，甚至在四周各建两列巨柱长廊，出现了特有的两重合围，结果使得气氛愈加森严肃穆，令参拜者一见之下不得不暗生虔敬之心。

帕提农神庙的柱廊外侧檐壁是由92块白色大理石饰板组成的长158.5米的中楣饰带，其上是描绘神话战争传说的连续高浮雕，内侧则是表现雅典娜节大游行行列的连续浅浮雕。东西两端三角形山墙破风中的雕刻是圆雕，东面表现宙斯劈开自己头颅从而诞生雅典娜的故事，西面表现雅典娜与海神波塞冬争夺雅典统治权的斗争。

雕塑是希腊神庙建筑中最主要的装饰手段，但是绝不喧宾夺主，只是谦恭地退守在建筑提供的框架平面内。雕塑中最主要的语言是人像，表现的多是健康茁壮的肉体和从容坦然的精神，造型坚实凝重，富有建筑美。反过来在建筑中，尤其明显的在柱式里面，处处反映出人体的尺度，暗含雕塑美。建筑和雕塑之所以能够于此实现完美的融合与交通，实在是因为它们事实上本是一体同工的不同发展。这个“一体”就是对人本的高扬推崇，以及对人性和人体的赞美认同。对这两类艺术创造的审美认知都是发源于对人自身的审美认知的，此间果然印证了那句韵味无穷的格言——“人是万物的尺度”。整个卫城上最杰出的雕塑是帕提农神庙东西三角形山

墙内的组雕，据称是菲狄亚斯的原作。造像或站立、或坐卧，自然地配合三角形的构图空间，酣畅流动的不绝衣纹勾勒出轻薄衣衫的走向，衣衫下面丰满生动的肉体更是隐约可见，衣纹和体态共同营造出蓄势待发的动态。石头不仅变成了富于弹性的血肉，更像在保持着呼吸和脉动。正因为拥有了这样将顽石点化为灵物的造诣，菲狄亚斯才被后人尊称为“神的雕刻家”。

神庙设计施工的时候，通过精确的数学计算数出的特殊布置，起到了校正因为大尺度中的透视效应所必然造成的视差的效果，精妙绝伦。基座的脚线并非绝对的水平，而是微微向上拱起的弧线，东西端中部高起60毫米，南北端高起110毫米；同时檐口、檐壁的水平线也做了类似处理。这样站在中间看去，各条平行线反而像是完全水平的了，有效地防止了中部下陷的感觉。同样地，在纵向上也有类似的匠心，每根柱子都不同程度地向内侧倾斜，角柱的轴线倾斜达60毫米。其安排如此精确，以至各柱轴线的延长线于台基上空2.4公里处会相交于一点。这种超越性的纪念碑式三角形主题，不能不令人想起金字塔，此处来自古埃及的文化影响也是无法排除的。这种设计避免了特别是外侧立柱可能产生的外倾感，谁也不希望房子修得看上去好像要垮掉，虽然事实上并非如此。如今事实上建成倾斜的柱子，从中间看去却是根根笔直，赏心悦目了。在这里，雅典人有意识地让科学迁就于美学，让理性服从心灵和感官的安适，体现了圆融变通的价值观。就是在每个单根柱子上，也继续倾注了此类用心，柱身轮廓下粗上细，外缘微成弧形，角柱稍粗，以避免在天空背景下显得细小的错觉，使建筑形象稳定、平直、丰满。

帕提农神庙是希腊古典时期建筑的最高杰作，乃希腊国宝，同时却也历经坎坷。5世纪中叶，神庙被改为基督教堂。1456年土耳其人占领雅典后将神庙改为清真寺。1687年威尼斯人与土耳其人作战时，炮火击中了当时被用作火药库的神殿，在猛烈的爆炸中，这座已凛然屹立了21个世纪的丰碑终于不支倒下。1801～1803年，英国贵族埃尔金勋爵将大部分存留的雕刻运走，菲狄亚斯的出神入化之作，此刻只剩了一些残损的片段，并且背井离乡流落到大英博物馆中，成为其镇馆之宝。这个英国人埃尔金勋爵的儿子后来继承家风，洗劫了圆明园，他带回的战利品再次充实了大英博物馆的收藏。从历史上来看，这也许可以解说为一种另类的文化交流，但是在事实上毕竟是公然的文化侵掠。随着卫城修复工程的进行和奥运会回归故里的契机，


帕提农神庙

民间要求归还卫城雕像的呼声日高，抱残守缺的英国人虽然至今仍在敷衍塞责，终究已经在道德聚光灯下日益狼狈了。此外，许多原属神庙的古物，现在还散落在卢浮宫和哥本哈根等地。19世纪下半叶，曾对神庙进行过部分修复，但已无法恢复原貌，现仅存一座石柱林立的外壳。近年起，新的修葺工程已经在开展中，但是是否应该将神庙修复到焕然一新，也颇具争议。

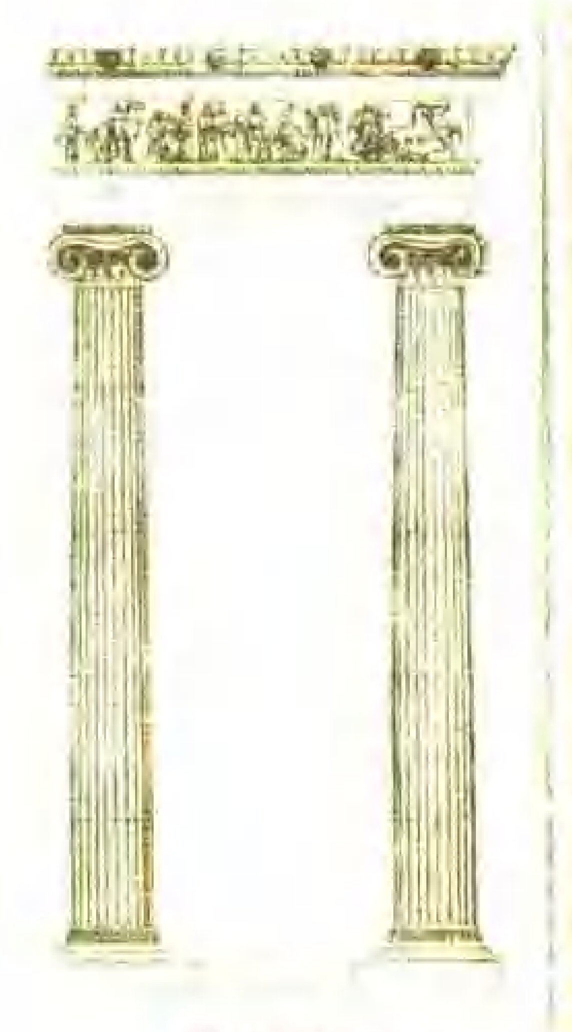
优雅轻盈的厄瑞克提翁神庙位于帕提农神庙的侧面。这是一座异常优美的爱奥尼亚式神殿，建于公元前421～公元前406年，是整个卫城重建计划中最后完成的重要建筑。这座建于悬崖边缘的石殿因其形体复杂和精致完美而著称于世，因为选址在神迹地，不得不迁就地形进行异常复杂的空间设计。它的东立面由6根纤丽的爱奥尼亚柱构成入口柱廊，里面也是一个雅典娜神殿。西面由于地基低，在4.8米高的墙基上设置柱廊立面，而门户开在北面，其中有两间内室，分别祭祀波塞冬和雅典王厄瑞克西阿斯（Erechtheus），之前共有一个前室，里面是创建雅典城邦的先贤之墓。南立面的西端另有一个小型柱廊向外突出，这就是著名的少女门廊（Caryatides），其中别出心裁地用六尊2.1米高的少女雕像作为承重柱，她们束胸长裙、亭亭玉立，乃是全庙最引人注目的所在，万神殿中的雅典娜像应是所有少女像的蓝本。雕像全部面南，在身后纯白色大理石墙面的衬托下，格外清爽悦目。由于少女头部支撑沉重的殿顶，所以颈部不能太细，设计者在少女颈部垂下秀发，使其增强


厄瑞克提翁神庙少女柱

承重力而不影响美观，同时用精致的花篮置于头顶，作为柱头或者柱檐，效果加以综合，令她们虽然在负重中而动态神情依然轻松自如。各个细部的装饰性雕刻精致华丽，但是并不着色，素朴清秀。现在六尊少女像中有一些已移至博物馆，而用复制品代替。总体上神庙因屡遭兵毁，已远失原貌，庙内文物也已散失殆尽。



雅典卫城厄瑞克提翁神庙



爱奥尼亚柱式

注：爱奥尼亚柱式（Ionic）——其名称来自于迈锡尼文明的遗民在海岛上和小亚细亚建立的爱奥尼亚殖民城邦。爱奥尼亚地区民族性情高尚文雅，其建筑更以“雕琢繁缛，华美轻盈”为特色。爱奥尼亚式石柱有形式新颖的柱基，基石由几层圆盘堆砌而成，圆形的边缘有时呈凹凸状，看上去好像被压扁的弹簧一样，富于弹性。基石的高度相当于柱长的1/14，所以看上去柱子比较修长。厄瑞克提翁神庙东面的廊柱，高度为直径的9.5倍，通常柱身刻有20多条棱线，棱线间的凹槽比陶立克柱式更深，棱线通常被磨为弧面，不像陶立克柱式那样呈现尖锐的棱角。柱头上端的形状好像一个枕头，两侧下垂成为浮云状的秀逸涡卷，枕形柱头下面围有雕刻精细的线脚，花纹题材通常是剑盾或者草叶，丰富的装饰性恰和陶立克柱式质朴单纯的风格形成鲜明对照。爱奥尼亚柱式的石柱下面粗上面细，没有陶立克柱式中凸的部件，所以看上去比较挺直。又因为柱子的槽沟比陶立克柱式的深，所以棱与棱之间产生的阴影也浓重，阴影和反光的棱线形成反差，造成鲜明活泼的印象。爱奥尼亚柱式的柱顶线盘比陶立克柱式的线盘稍

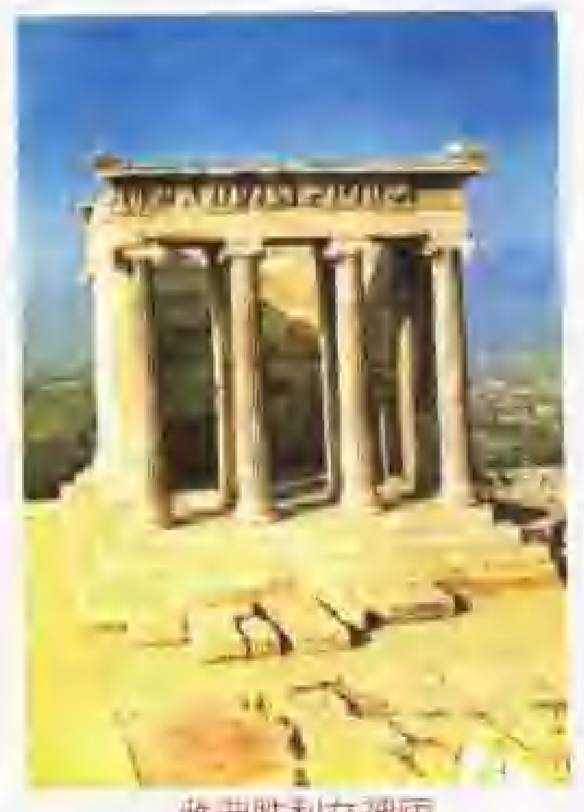


男像柱

低，而且飞檐和饰带也都比较小，有时甚至省去饰带代之以比较自然的装饰，如果檐壁上有浮雕，则不加以分隔，成为完全连续的一长条。爱奥尼亚柱式额枋被两条线脚分为三排，依次减小，这跟陶立克柱式的浑然不分大不相同。

古希腊对人体美的崇拜也反映到建筑艺术中。雄浑粗犷的陶立克柱式，其比例据说是取自刚强的男性，轻灵秀巧的爱奥尼亚柱式则是模仿了柔美的女性。从地域分布来看，东方小亚细亚沿海和海岛上的城邦流行爱奥尼亚柱式，柔和活泼，倾向于女性美，而涡卷则是象征女性的长发，南方大陆城邦流行陶立克柱式，强劲坚实，倾向于男性美，而棱线是象征披风的纵向衣褶。这种从人的性别特征发展出来的艺术风格，可以同时在以雕塑为主的希腊造型艺术中寻找到印证，而雕塑中的理想之美则正是主要通过对于人体美的发现和升华而实现的。雕塑美和建筑美中所蕴含和融合的人体美尺度，最鲜明而形象的例证就是厄瑞克提翁的女像柱，爱奥尼亚柱式的神髓在此得到了最形象化的再现。而反过来，到了罗马时期，又不乏见到用魁伟的裸体男像做承重构件的设计，这也无非是对陶立克柱式的形象化罢了。

小巧玲珑的胜利女神庙位于山门附近南侧向西突出的悬崖上，颇有凌云欲飞之势。它建于公元前449～公元前421年，台基长8.15米，宽5.38米，前后各由四根柱子支撑的柱廊雕饰细腻，极尽堂皇之美，柱子比例相对比较粗，虽主要采用爱奥尼亚柱式，但也能看出有些倾向陶立克柱式，这显然是为了配合这里的凯歌主题，是居住在雅典的多利安人与爱奥尼亚人文化融合的结晶。在檐壁上，东面的题材是诸神在观战，其他三面则是希波战争的场景。在神殿的西端，有一间房子安排给雅典娜的处女祭司，因而被称为“童贞女之室”。

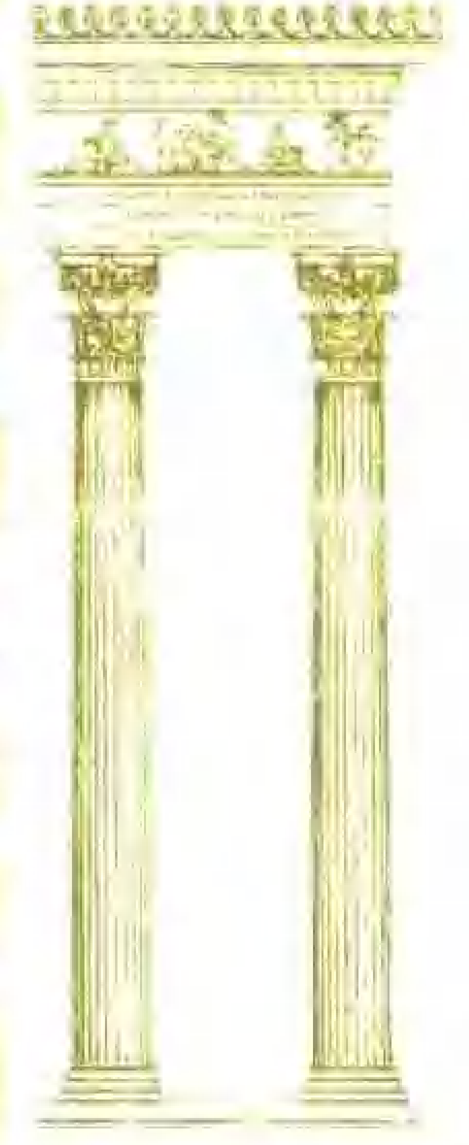


雅典胜利女神庙

从卫城上向下眺望，可以看到古希腊最大的神殿——宙斯神殿（Temple of the Oympian Zeus）的遗迹。该神殿始建于公元前510年，前后经过了多位建筑师的接手，建造历时约700年，直至公元130年才在罗马皇帝哈德良时期完工。神殿长107.75米，宽41米，是拥有104根科林斯柱式列柱的极其壮丽的双重围廊式神殿，总共约用去大理石15500吨。虽然现在宙斯神殿已经遭受严重的破坏，当年辉煌的柱林中仅存13根依旧竖立，但就是在这昔日冰山残留的一角脚下，观者还是会情不自禁地痛感自身的渺小。

注：胜利女神（Nike）——她是巨人帕拉斯与冥河神斯提克斯的女儿。她手持棕榈枝或花环，在比赛胜利者的头上展翅翱翔。她不仅司战争的胜利，也司运动赛事的胜利。

注：科林斯柱式（Corinthian）——一般的西方建筑史家认为，是公元前5世纪的建筑师卡利麦裘斯（Callimachus）在科林斯（Corinth）发明的这一样式。科林斯柱式其实是爱奥尼亚柱式的变种，但是它不像爱奥尼亚柱式只适于正面观看，而且可以完美地解决转角处柱头的位置问题。除了在结构上的优点，更加强化了装饰性效果。科林斯柱式和爱奥尼亚柱式一样将石柱建在台基上的基石上，可是科林斯柱式的石柱比爱奥尼亚柱式的石柱更加华丽纤细，柱高和柱身直径的比例是10:1，其特色是"立体涡卷，纤巧丰丽"。科林斯柱式的最鲜明特征在于柱头上，柱头是一个钟形或者说花篮形的四方体，其上有四个向上飞扬的涡卷，每个涡卷各占一角。这个钟形物最初是用青铜浇铸，后来逐渐改用大理石，柱头上普遍装饰以茛苕叶形题材的雕纹。"茛苕"是地中海沿岸一种类似忍冬草的野生植物，其叶既纤柔又多姿，为希腊人所喜爱。如果说爱奥尼亚柱式是模拟女性的柔美的话，科林斯柱式可以说是写照了尚未发育成熟的纤弱少女的苗条身姿，力度被进一步弱化，更追求华美，和前者相比几乎有装饰过度的感觉。科林斯柱式虽然发明在城邦时期，其盛行却是在全希腊走向衰落之后的希腊化时代和罗马时期。当一个民族运势衰败、政治堕落的时候，其建筑、雕刻、绘画的风格必然趋向奢华柔靡，这其实是文化史演进的一种普遍法则。如果我们把多立克柱式风格比作中国初唐、盛唐时期的边塞诗人和大李杜那



科林斯柱式

格律严谨的古体诗和绝句的话，爱奥尼亚柱式就像晚唐时期小李杜所写出的细腻富丽的工整律诗，而科林斯柱式则就是晚唐时期李后主笔下那袅娜妩媚的宫体词了。与此类似的是，中国古代斗拱体系的变迁，从大势也是从唐宋的雄浑大气变为了明清的纤巧华丽。

卫城是城邦宗教和文化生活的中心，从公元前566年开始，每四年举行一次泛雅典娜节，以盛大的祭祀仪式纪念雅典娜的生辰。节日中有热闹非凡的朝圣游行，游行队伍先在山下的中心广场集中，之后列队围绕卫城一周，瞻仰峭壁上面悬挂的历次战争的战利品和描绘战争场面的浮雕，此后经过山门，迤逦登山，经过帕提农神庙和厄瑞克提翁神庙之间，来到帕提农神庙东边的露天祭坛，点火献祭，歌舞狂欢。神庙虽然庄严富丽，但是参拜人众却是不允许窥其内部景观的，其内殿只有专职祭司执事可以进入。献祭过程中，由祭司在庙内操作，大众都在广场上屏息等待。正因为神庙内部不是提供给观众的，所以装潢、陈设都非常简单，反过来因为参拜活动都是在室外进行，艺术家造型上的用心都投注在神庙的外部，特别是在柱式的经营和雕刻的布置上。虽然外墙上当时也可能有一定数量的绘画并列，但是在成就和地位上还远远无法与建筑和雕塑相提并论。



泛雅典娜节

从整体上看，所谓"希腊风建筑"或"希腊式古典建筑"在现代建筑中的回响，或者说留下的最有代表性的艺术语言符号，主要有两个：其一就是充满了尊荣和张力的由圆形列柱组成的不同柱式的柱廊，另一个就是极富崇高感和纪念性的正立面顶部的三角形山墙。两者加以结合后，一般适用于需要营造庄严肃穆氛围的公共机构建筑，如议会、法院、学院等功能建筑的中央立面，总能轻易达到纯净而超越性的美学效果，象征法统和权威，表现高度权力。在近代西方建筑中这样的例子比比皆是。



希腊式山墙

第五节 三位一体

如果尝试着从技术的角度来看古希腊宗教建筑的发展的话，就必须意识到，出于经济原因，最早的神殿本来是木造或砖造的，建造形式则依然遵循最单纯最传统的梁柱结构房屋形制，即四墙围合方形地基，椽梁托起坡形屋顶。简单地从结构学角度来看，当时的木制神殿和现在的瑞士山间牧场小屋以及中国北方最常见的青瓦农舍是没有多大区别的。而这种可以说是唯一达到了几乎普世共通的建筑理念，在西方艺术史家那里则将其形象地称之为“原初茅舍”（德语，Urhütte），并且认为其来源于原始人在树林中见到互相支撑而不倒的倾颓树木，其枝叶覆盖下颇可以掩蔽风雨而得到的空间灵感。由于木材易朽，当年的木制神殿都已经无存于世了。不过，当建材由木头、砖块进而采用石灰石直到改为大理石之后，建筑师仍然一时间摆脱不了木材时代的工艺和形式的惯性，所以也相当程度上将旧有形式沿用了下来，诸如长方形外形、圆形柱体、三角板和人字形屋顶等。这就是神庙造型的渊源，神庙对“原初茅舍”理念的突破不过在于对柱式超越功能性的着重强化，以及同时将墙体功能加以弱化并有意识地掩蔽。

除了雄伟的神庙之外，古希腊人还修建了许多颇具规模的公共建筑，其中最主要的两种类型就是剧场和体育场。这其实很容易理解，除了以祭祀参拜取悦神灵之外，观看戏剧表演丰富自身精神生活和通过竞赛锻炼使身体健壮，几乎已构成了古希腊人以追求生命欢愉为要务的户外业余生活的全部。

古希腊剧场起源很早，基本造型好像是将一个埋在地里的圆盆加以对剖的一半。建筑师总是将剧场巧妙利用扇形山坡的地势托山而建，呈半月形的石砌观众席逐排升高，其间贯穿有放射形的出入通道。表演区是山下位于圆心位置的一块半圆形平地，其后有供化妆、更换假面具及存放道具用



早期希腊木制神殿构造



狄俄尼索斯圆形剧场（酒神剧场）

的帐幕或者建筑物。剧场不仅是娱乐场所，也是供全城自由民集会的地方，因此往往规模巨大。

雅典卫城南面的城墙脚下就有两个古希腊时期著名的剧场：酒神剧场（Theatre Dionysos）和希罗得斯·阿蒂库斯大剧场（Odeion Herodes Atticus）。约公元前6世纪时，一尊酒神塑像被运到了雅典，为了供奉这位酩酊欢乐之神，古希腊人便建造了酒神庙及酒神剧场。剧场于约公元前330年落成，当时可以容纳约1.7万人，是雅典城中最大的剧场。剧场分为后台、舞台和观众席三部分，今天人们仍可看到半圆形的舞台和上面由大理石拼成的几何图案，以及同样由大理石制成的石椅和看台的残迹。

希腊的戏剧表演是在崇拜酒神狄俄尼索斯的活动中成长发展起来的。人们先是不断强化着崇拜酒神的祭礼的表演性，进而渐渐地创作出意义深远的悲剧和令人捧腹大笑的喜剧。这种文艺只有在公元前5世纪拥有公民社会的雅典才能发展起来，于其他地方原是不可想像的。观看戏剧尤其是悲剧是一件很严肃的事情，属于高尚的精神生活而不是可有可无的调剂；新剧的上演往往是同选举一样的大事，观众认真地思考和热情地讨论，将成功的剧作家推上荣誉的巅峰。雅典城每逢宗教节日便由国家出钱上演剧本，并组织公民集体观看，此时贵族和平民聚集的剧场就成为了重要的社交场所。在此氛围下，一时间便集中涌现出了大悲剧家如埃斯库罗斯、索福克勒斯和欧里庇得斯，最出色的喜剧家则是阿里斯托芬，他们创作的剧目至今仍是经常被搬演的经典。

在酒神剧场的西侧是希罗得斯·阿蒂库斯大剧场，它建筑的年代比酒神剧场略晚，但维护得非常好。其看台全部由白色大理石砌成，后面是一道低矮的围墙，舞台也呈半圆形。舞台后的幕墙及后台部分是罗马时期的建设，上下数层连拱门窗颇有罗马斗兽场的风味，虽经千年风雨仍基本保存完好。直至今日该剧院仍被使用着，不时上演话剧和音乐会，今古交辉，成为极风雅的所在。希腊的剧场建筑范式，在罗马时期便进一步发展为了大角斗场那类的巨制。

神庙群加上剧场和体育场，功能性清晰的城市公共建设格局已经初具雏形。但是在雅典，由于年代跨度和地理条件的原因，这三类建筑的布置显得随机而松散，作为城市结构核心的特性从而不易被捕捉到。相比之下，小城德尔菲（Delphi）的这种特点就尤为明显了。



希罗德斯·阿蒂库斯大剧场

德尔菲是位于雅典西北方向约260公里的群山中的一座美丽的圣城。它依山而建，背后是著名的滑雪地，脚下是迷人的科林斯海湾，俯瞰大海，远眺群山，满目胜景，夕阳西下时群山尽染，美景难以言喻。此城在古希腊人的心目中享有极崇高的地位，传说古时宙斯曾为了测量大地而从世界的两极各放飞一只雄鹰，两只鹰在德尔菲的一块大石上聚首，所以说这里恰好就是世界的中央，至今我们仍能在那里看到因为那两只神鹰共同落脚而被称为世界肚脐的钟形大理石纪念物。加之后来修建了宣示神谕的著名的阿波罗神庙（Temple of Apollo），此地于是成为全希腊的圣域。

德尔菲最重要的古希腊建筑遗址是阿波罗圣地（Apollo-Heiligtum），主要由阿波罗神庙、德尔菲剧场（Theatre of Delphi）和竞技场（studium）组成。传奇性的阿波罗神庙命运多舛，虽先后经过六次重建，如今访客仍然只能目睹一片废墟。最后的一次建设是在约公元前4世纪中叶，是采用陶立克柱式的围廊式神庙，形式和帕提农神庙差不多，只是略小一些，宽24米，长60米，宽边有6根立柱，长边有9根。尽管现在的遗址上只留下了6根圆柱，但是其粗悍有力的身姿仍然令人印象深刻。古时每逢诸如战争、灾难等重大疑难，古希腊人都要来这里向太阳神问卜。神庙深处有世俗人等禁入的圣域，里面的神龛中点着永不熄灭的圣火，并陈列各种祭器和贡品。神谕由圣域里绝少抛头露面的女祭司作声示意，再由另一个祭司对求卜人加以解释。阿波罗的神秘预言对将来整个事件的发展往往有着重要影响，其中许多神谕，如对希波战争发展的预言等等一再校验落实，的确耐人寻味。

神庙后面山上就是剧场。和其他古希腊剧场一样也是半圆形格局，共有35排座



德尔菲的阿波罗神庙现状

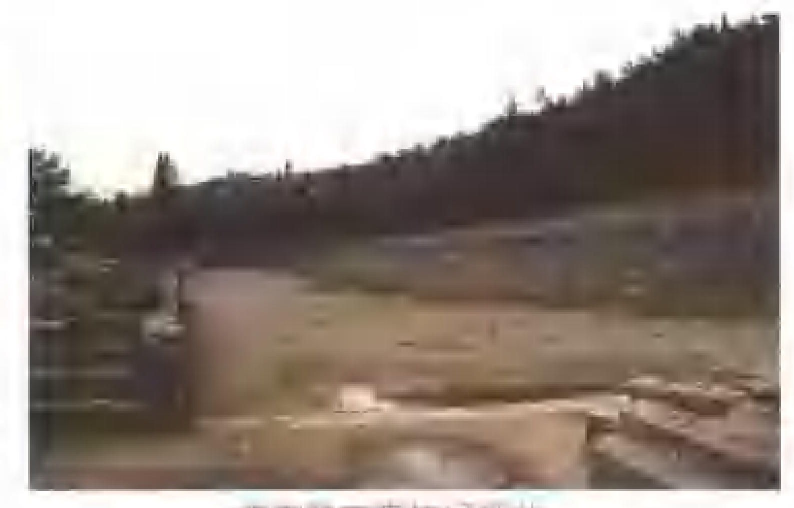
席，可容纳约5000人。剧场建于公元前4世纪或公元前3世纪，目前看到的比较完好的状态实际是罗马人后来修缮的结果。在这里每四年举行一次盛大的祭神活动(pythischen spiele)，同时也常在这里举办音乐、诗歌及戏剧的竞赛。这一剧场如此贴近阿波罗神庙，其实也是非常贴切的，因为阿波罗正是主持音乐和诗歌之神。

从剧场继续上行，穿过一片小树林就来到了德尔菲的竞技场。竞技场初建于公元前5世纪，改建于公元2世纪，也是经过了罗马人的整饬。竞技场呈细长的长方形，长向一端呈圆形，场中有两条平行的、各长178米的跑道，跑道两侧是石制的看台，看台与看台之间距离很近，这和现代的奥林匹克体育场的形制有很大不同。石制的看台至今仍保存基本完好，每逢神祭活动时都会在这里同期举行竞技比赛。

这一建筑群首先于形式上进行了活泼的并列：长方形、半圆形和一端带有半弧的细长方形三种几何体类型依次铺开，对比中富于变化，尤其重要的是找到了各自最贴切的建筑类型，其次又在性质功能上完成了多维的组合，涵盖了宗教、文艺、体育三个领域，组合为一个多元化的有机城市空间，具体而凝练地体现了古希腊文化的精神内核和古希腊城市的机能结构。神庙、剧场和体育场，这样一种功能上和形态上的三位一体，成就了希腊化城市建设思想的典型格局，而德尔菲以其空间布局上的高效和浓缩成为了这种城市规划理论的最佳典范。

希波战争之后，随着雅典不断向外扩张影响力，斯巴达开始感到恐惧。当外患不再迫切的时候，脆弱的民族统一战线旋即崩溃。于是安享了仅仅不到二十年的和平之后，公元前431年内战烽火又起，史称伯罗奔尼撒战争，参战双方就是一山难容二虎的雅典和斯巴达。战争连绵数十年之久，其间雅典因遭受严重的瘟疫打击，损失近一半人口，执政官伯里克利本人也染疾罹难。雅典于是国力大减，此后又经历了一系列的军事失利，盟邦纷纷叛离，公元前404年在斯巴达的围困下，雅典人难

耐饥饿，只好宣布投降。战后雅典仅保留了一个普通城邦的地位，舰队和盟友统统丧失，民主政治也不能保全。


德尔菲古竞技场遗址

这场毁灭性的消耗战争使整个希腊世界陷入民穷财尽的困境。斯巴达虽然得胜，但是由于其专横跋扈的政策，带来更多的无休止纷争，各城邦陷入不断变换的联盟和小规模战争的混乱之中。从战乱中解脱的契机只能再次来自于外部，而这次踏上历史舞台的是来自希腊北部山区的马其顿人。公元前338年，马其顿国王腓力二世在希腊中部的喀罗尼亚大败希腊联军，随即剥夺了各城邦的大部分自治权，并决定东征波斯，至此马其顿对希腊的征服已经基本实现。腓力二世于公元前336年突然遇刺身亡，他的儿子继承了他的未竟事业，这就是威震天下的亚历山大大帝（Alexander the Great）。至此，希腊的古典时代告一段落，而所谓泛希腊化时代便揭开了帷幕。

注：亚历山大大帝和亚历山大帝国——千古一帝的亚历山大大帝是世界历史上绝无仅有的一个理想化的英雄人物，因为授业老师是大哲学家亚里士多德，榜样是战功赫赫的父亲，天赋超群的他于弱冠之年就发展了完善的人格和全面的知识。他那几乎无懈可击的性格中兼具坚忍、睿智、决断、冷静、雄心和细腻，更有卓越的战略眼光和超卓的预测力。他是无可匹敌的谋略家、勇冠三军的猛士、运筹帷幄的政治家，更是虔诚热忱的理想主义者。他一生经历无数的艰苦征战，几乎无败绩，铁蹄踏遍了旧大陆三大洲，所向披靡，臣服万国。他极富传奇性的一生，其中的幸运和辉煌，根本无法用常情来解说。他是天之骄子，一位为天意所垂青的半神，一个空前绝后的超群伟人。

亚历山大16岁时已随父出征，18岁即任骑兵司令官并指挥若定。腓力二世遇刺时他刚20岁，巩固王位后即挥师南下，确立了在希腊的霸主地位。公元前334年春，亚历山大继承其父遗志，率领3万步兵、5000骑兵、160艘战舰东征波斯帝国。公元前333年秋，与波斯王大流士三世会战于叙利亚的伊苏斯，大获全胜，乘胜挥师横扫叙利亚、腓尼基、巴勒斯坦和埃及之后，亚历山大已占领了大半个波斯帝国。他被埃及人尊为太阳神之子、法老的合法继承人。他在尼罗河的入海口处兴建了亚历山大港，在城中建立了世界上最大的图书馆，该城日后成为中

东经济文化的中心。

公元前331年春，亚历山大与大流士三世在亚述古都尼尼微近郊的高加米拉进行最后的决战，一举击破对方号称百万之众的大军。亚历山大随即进军巴比伦、苏撒和帕斯波利斯，洗劫宏伟富丽的帕斯波利斯王宫后付之一炬，大火数日不灭。大流士三世逃到中亚被当地人擒杀。亚历山大借口为大流士报仇而进军中亚的兴都库什山和大夏，占领之后继续东进。公元前327年，亚历山大进军印度河流域，数次打败印度邦国军队，是瘟疫、炎热和厌战情绪阻止了他无休止的进军步伐。至此，亚历山大无奈地停止了东征，撤回帝国首都巴比伦。公元前324年，伟大的东征宣告结束，其结果是在欧、亚、非三洲的土地上建立了一个空前庞大的帝国。其范围西起希腊，东至印度河流域，南临尼罗河第一瀑布，北界多瑙河与药杀水。

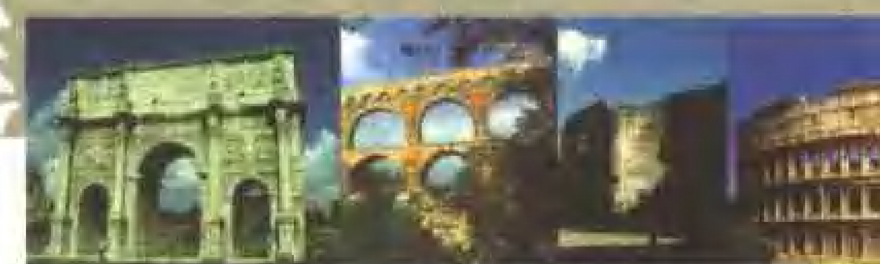


亚里士多德和他的学生亚历山大大帝

公元前323年，33岁的亚历山大患疟疾在巴比伦突然病逝。他死后出现了继承权的纷争，结果是将领们把庞大的帝国加以瓜分。公元前305年，托勒密与塞琉古皆自立为王，分别建立了埃及的托勒密王朝和统治中、西亚的塞琉古王国，马其顿和希腊则在留守的安提帕特之子卡山德控制之下成为新的马其顿王国。经过亚历山大大帝的这番天翻地覆，希腊古典文明被希腊士兵、官吏和商人传播到欧、亚、非三洲广大的区域中，从而诞生了一种混合希腊和东方因素的全新文明，希腊历史进入泛希腊化时代。此后，公元前168年罗马征服马其顿王国，公元前146年科林斯陷落，希腊被并入罗马版图。当公元前30年罗马灭亡了最后一个希腊化国家——埃及的托勒密王朝之后，古代希腊的历史随之告终。

第二章

欲望豪筵



——古罗马，天堂与地狱并陈的人间

挥别希腊辉耀日光下的黄金时代，难免怅然，然而荣衰兴替的无常演绎中毕竟仍有常则。其中的无限感慨辛酸、流连企盼，具体而微者，作为有心人的读者在刚刚揭过了适前一页时也许已然有所体会。

历史好像是乘船漂流，一路上虽然河流在逐渐扩展湍急，两岸的风物也在不断更替，但是一方面，参与的主体没有发生质的变化，乘客始终是人类本身，另一方面，动态中的客体也没有变换，当初和我们一同启程的上流河水实际上仍一直在伴随着我们，河水就是文化和文明，全部的文化素材其实都忠实地追随我们匆匆前行，虽然大多数处于我们肉眼所不及的河床深处，但正是由于它们的共同存在才造就了巨大的发展动能。最后，主客体之间的介质也还是那一个，它将我们托在文明的洪流之上载浮载沉的同时，又保护我们不至于被摧毁吞噬;虽然长久的磨蚀已使其面貌沧桑敝旧，但是要到达光明的彼岸，总归还是要指望它的坚实。这条旧船就是人性。历史就是以上三部分元素共同参与的运动发展的总和，我们从小读过的那无数涉及古老事物的文字其实都算不得是历史，仅仅是对历史从不同角度的片段记述罢了。

有鉴于此，我们希望不再去重复从前那些对历史的记述，更不希望落到去重复对记述的记述。我们所尝试的，是尽可能地还原当时的乘客和舟船在到达了某一河段时刻的总体原初面貌，这面貌不应是断裂的，也不应是健忘的。即使这一尝试事实上还远远无法达到完美还原的目标，但至少无憾地加以努力就是了。

眼下我们看到，这条船正漂浮在台伯河上，河边是起伏的小山，河岸是泥泞的沼泽，不过旋踵之间，此间将崛起为一个永恒之城。

第一节 七丘帝国

从古希腊世界向如今要着笔的古罗马世界的过渡中，嵌着一个泛希腊化时代，而古罗马的发生成长本身正是这一时代动向中的一部分。我们也许还记得罗马文人维吉尔是如何用史诗来和古希腊英雄们攀亲的吧，如果他当初能意识到这种文化血

脉的确存在的话，实在应该在诗意之外更理直气壮一些。

古罗马人是古希腊人最有出息的学生。西方古典文化的符号和形式系统在希腊衰落之后之所以没有走向沉寂，是因为罗马人随即继承了他们希腊老师的衣钵，成为地中海文化重心的新代言人。他们在将希腊文化的内涵和形式发扬光大的同时，更于各个领域都完成了相当幅度的伸展。这是古典文化略加喘息之后达到的新高潮，一般地就将古希腊和古罗马时期总称为“古典时期”。

罗马人不仅学习了希腊人的哲学典籍，借鉴文学戏剧风格，模仿建筑美术样式，甚至将希腊的神谱照搬过来，改头换面为我所用。罗马人神龛上的天神朱庇特相当于希腊的宙斯，他的妻子天后朱诺对应赫拉，海神尼普东等同波塞冬，冥神普鲁同等同于哈迪斯，爱神维纳斯就是阿佛罗狄忒，酒神巴库斯是狄俄尼索斯，火神伏尔干是赫淮斯托斯，月神狄安娜是阿耳忒弥斯，神使墨丘利是赫耳墨斯，战神马尔斯即阿瑞斯，小爱神丘比特即希腊的厄洛斯，等等。另外太阳神阿波罗和文艺女神缪斯甚至被原汁原味地请了过来。总体上讲，因为罗马人偏重艺术的实用性，不刻意追求独创性和浪漫精神，所以他们的艺术产品，除了在建筑的工程学和绘画塑像的写实性等方向上有所突破外，更多的还是对希腊艺术的引用和继承。

注：古典时期——Classical Ages，按斯塔夫理阿诺斯的《全球通史》中的分划，公元前1000年之前的人类文明发生和萌芽阶段属于“古代时期”（Ancient Ages），而四大古文明都归于其中。公元前1000年到公元500年左右是古典时期，这一时期西方文明的代表就是古希腊和罗马。古典时期之后的1000年是称为“中世纪时期”（Middle Ages）的封建时代，1500年之后经过文艺复兴，人类推进入了工业文明时代（Industrialized Age），现在呢，我们已经在叩后工业文明时代（Post-industrialized Age）的大门了。

考虑到这种继承性的特点，这一章的叙述就不打算采用上一章那样大体按照时间推进分节的线索，以避免重复对希腊风格的叙述。同时由于古罗马建筑经典基本集中于帝国时期，所以就首先简要地介绍一下罗马国家的兴起、成长过程，然后再伴随着帝国时代的风物逐一将有代表性的建筑展现于读者眼前。

古罗马人的始祖是拉丁人。拉丁人和希腊的亚该亚人和多利安人一样属于印欧

语系种族，他们以游牧方式从北部迁徙入意大利半岛后，在中部拉丁姆地区和台伯河（Tiber）流域居留繁衍。当时他们的北方是埃特鲁斯坎人在山区里面据险而建的高城群落，南方是希腊人的殖民海港城邦如塔伦坦、叙拉古和那不勒斯，这两者的文明程度都远远高过拉丁族。但是谁又能想到，生存在两强夹缝中的弱小蒙昧部落将来反而会演化成为可怕的征服者呢？征服并不仅仅体现在政治和军事领域，甚至在文化上也实现了吞并，拉丁族的语言在包融了埃特鲁里亚、希腊、高卢等语言因素之后，形成了简练有力、语法严谨的拉丁语。而随着帝国的扩张，拉丁语成为古典西方世界里与希腊语分庭抗礼的通用语，尤其是西方各省的官方语言，所以成为了古代历史文献的主要载体。并且，现代意大利语、法语、西班牙语和葡萄牙语等拉丁语种都是滥觞于此的。

约公元前754年前后，罗马城在台伯河东岸七座小山上以村落的形式出现在地平线上。在后世的造神运动中，建城史成为了传奇，而维吉尔的史诗也正是以其为蓝本。话说特洛伊驸马埃涅阿斯逃难来到意大利，在他的母亲爱神维纳斯的庇护下迎娶了当地国王的女儿。他的后代建立了一座亚尔巴龙迦城，传承到名叫努米托耳的国王时不幸被其弟阿穆留斯篡位。阿穆留斯为了防止出现新的继承人，逼他的侄女西尔维娅做了女祭司，以此杜绝其恋爱。但一不留神却被战神马尔斯钻了空子，生了一对双胞胎罗穆路斯和瑞穆斯（Romulus and Remus）。阿穆留斯大怒，将婴儿放入篮子丢入台伯河夹口。不料这两个孩子有如神助，居然能像幼年摩西及唐僧一样漂出生天，并被一只母狼收留哺养，后来这对狼孩又被牧羊人发现并抚养。两人成人后勇猛过人，攻破亚尔巴龙迦城杀死仇人，救出外祖父使其复位。此后他们返回了自己成长的台伯河边，创建自己的城市。罗穆路斯围着山丘掘出一道土沟，然

☆青铜雕像《母狼育子》——最著名的埃特鲁里亚艺术作品，雕像所刻画的是曾哺育了罗马始祖的母狼。高度写实的雕像结构严谨，体现了外表凶残内心仁慈的性格主题。母狼四肢健壮、神态凶猛，洋溢着野性的生命力，其警觉而威严的神情正象征了罗马人坚毅冷峻的民族性格。公元16世纪后，两个婴儿的雕像被加在狼的腹部下面，叙事内容得以完整。长期以来罗马人将其作为民族先祖造像来膜拜，而现在该雕像更已成为罗马市的城徽。

后郑重宣誓，若有侵犯城池神圣疆界者，格杀勿论。可叹顽劣的瑞穆斯竟不以为然，当着兄长的面跨过了土沟。为了维护誓言的无上效力，罗穆路斯当即结束了弟弟的性命。这样一来竞争者被清除，罗穆路斯成为此地毋庸置疑的主宰，城市也以他的名字来命名——罗马（Roma）。在这个象征性很强的故事里，野心战胜了亲情，政权凌驾了人性，揭示了罗马文明尽管曾全方位效法希腊，然而毕竟与其有根本区别——罗马人由极度冷静的务实理性和志存高远的大国理想中发展出了功利主义。同时也正是这种功利主义，令他们能够经受再三的严重挫折而维持蒸蒸国运。

此后罗马进入所谓的王政时期，最初的国王都是埃特鲁斯坎人，包括罗穆路斯本人。所以上面的传说也可以这样解读：罗穆路斯和瑞穆斯是流落或迁徙到拉丁人领域的埃特鲁斯坎人，他们统治了当地的拉丁部族，建立了罗马城并自立为王。所谓亚尔巴龙迦城就是他们的埃特鲁里亚母邦。该时期先后有七个王在位，前四个因为出身农民而被称为农民王，后三个是所谓的商人王。当时的政体分为三部分：由市民大会选举产生的国王，由100名部落贵族长老组成的元老院以及由全体罗马市民列席的市民大会，后两者行使顾问权和立法否决权，对王权进行约束。所以这并非典型意义上的君主制，而更接近希腊式的民主制。

果然，当最后一个国王即所谓的"傲慢王"塔克文不满君权有名无实而试图以暴力实现全面独裁时，遭遇到市民们的强烈反抗。"傲慢王"于公元前509年被放逐，罗马遂跨入共和时期。共和制政体中保留了元老院和市民大会，同时以两个由市民大会选举出的执政官取代国王，这个职位的任期只有一年，对终身制的取缔遏制了独裁的势头。共和体制此后进行了不断完善，陆续增设了如维护平民权益的保民官等其他职位，危急情况下还多次选出总揽大权以保证行政效率的短期独裁官。

罗马民众对异族国王的驱逐和对国纲的重塑，可以理解为政治上去除埃特鲁里亚文化和拉丁文化自信心的塑造。此后罗马迅速走上了扩张道路，很快就通过主导与其他拉丁部族组成的"拉丁同盟"控制了从亚平宁山脉到第勒尼安海岸的整个拉丁平原。罗马人没有小富即安，亚平宁没有巴尔干那些细碎重叠的山峦阻碍地理视野，他们的下一个目标就是统一整个意大利半岛。

公元前272年，被拖垮了的希腊皮鲁斯王撤军，标志着希腊势力退出意大利南部。至此，为实现统一的阶段性目标，罗马人又投入了约二百年的时间。罗马的成功主要

注：布匿战争——得名于腓尼基人的拉丁名称布匿克斯（Punicus），而迦太基国就是腓尼基人的殖民地。迦太基是垄断地中海西部贸易的海上强国，拥有本区最大的海军，实力远达非洲西北部、西班牙南部、撒丁、科西嘉和西西里岛西部。当罗马人不再满足于陆地疆域而打算染指海权时，两强间的冲突便势不可免。

第一次布匿战争（公元前264—前241）中，“旱鸭子”罗马人并不避短，毅然将主战场选择在了敌人擅长的大海上。他们在失败中积累经验，迅速建设海军，并在战船上设置了别致的乌鸦吊桥，钉住敌船后投放士兵，发挥自身陆战优势，以甲板上的战斗制胜。而迦太基的传统舰队冲角战法无用武之地，于是失去了制海权和西西里岛。第二次布匿战争（公元前218—前201）中，军事天才汉尼拔以西班牙为基地重振旗鼓，统率包括战象在内的奇兵翻越阿尔卑斯山，入侵意大利，无人能撄其锋，一度令罗马城危在旦夕。然而罗马同盟的忠诚使汉尼拔不能在当地获得增援补给，无力策动决战。罗马军恢复元气之后采用围魏救赵之计，渡海反攻北非迦太基城，汉尼拔只得退国驰援，仓促之下终遭失败，罗马又一次拖垮了对手。公元前201年迦太基被迫缔结屈辱和约，领土、经济和军力均被严重削弱，汉尼拔被迫远走海外，服毒自尽。第三次布匿战争（公元前149—前146）是一次纯粹的侵略毁灭战争。因为迦太基经济的复苏引起了罗马政客的惊恐不安，为了永除后患而再次兴兵，迦太基陷落后被抢掠焚毁，罗马人又将焦土深翻并撒盐，以确保不会再有城市于此兴起。迦太基被俘获人口则悉数远卖他乡为奴，迦太基古国于是从尘世中被彻底抹去了痕迹。

依靠两个法宝，其一是宽容而开明的政治战略。罗马人对盟友不横征暴敛，对被征服者不赶尽杀绝，广开胸怀，给所有愿意入盟的人以平等的罗马公民待遇，而公民权则意味着来自罗马的强有力的安全保障承诺。这一政策保证了盟友的向心力和忠诚，后来帮助罗马渡过了在汉尼拔（Hannibal）的铁骑面前丢盔弃甲的危急时刻。其二是新颖高明的军团战术。军队被分解为百人单位的支队，再各由30个支队组成军团，每个支队自成体系，共同进退，再演练各队之间的配合，形成阵法。阵脚移动灵活，后列队伍随时换上替换疲惫士兵，这一点颇像我国古代用兵的风格。军团侧翼还配有机动性强的骑兵保护，及时增援，呈现了混编军团的格局。

罗马的征服史并非一帆风顺。公元前390年就曾被呼啸而来的北方高卢人突袭，罗马城陷落竟达七个月之久，几乎亡国，最后落到用黄金将城市赎回的窘境。当罗马以地区强国的身份参与地中海区域的政治角力时，即刻面临更残酷的考验。公元前264～公元前146年，罗马和迦太基共进行了三次布匿战争，书写了战争史上荡气回肠的篇章。

大战的连番捷报令罗马人在荣耀和欢庆中举国若狂，军队凯旋礼上展示的丰厚战利品和无数奴隶令他们欲壑难填，开疆拓土提供的无限机会和惊人财富更叫野心家们跃跃欲试。罗马遂在成为地中海头号强国的同时，化身为穷兵黩武、侵略成性的国度。灭掉迦太基后，他们就马不停蹄一路向东，吞并了亚历山大帝国遗留下来的马其顿王国和塞琉古王朝的叙利亚，最后于公元前30年征服了托勒密王朝的埃及。至此，罗马接管了东方几乎全部希腊化国家。与此同时，伟大的尤里乌斯·恺撒（Julius Caesar）完成了战功标炳的西征，平定了相当于现在法国地区的整个高卢，并且将罗马的影响力扩张到日耳曼地区及不列颠岛上。

在对巴尔干和地中海东部的希腊文化中心地带的征服中，罗马人和高度发展的希腊文明发生了直接交往，并从那些作为人质和奴隶而被带回罗马的风度翩翩的聪颖希腊人身上领略到一个全新的精彩世界。从此，眼界大开的罗马上层社会效法希腊蔚然成风，或是延聘希腊人做洋家教，或是送子弟去雅典或罗得岛留学，到当地学校去学哲学。能够如此虚心地向败军之国扣教问学，罗马人宽广的胸怀和眼界的确值得击节叹赏。罗马文学始终追随希腊文学的步点，以致无法将前者逾越。希腊风格对罗马城市外观的影响至深，各种柱式都得到了认真继承和贯彻，作为主要装饰品的雕塑也按照希腊经典作品一丝不苟地加以仿制，以至于当大多数希腊原作湮灭不传的时候，如今只能从罗马复制品中追寻最初的风采，正如著名的米隆的《掷铁饼者》雕像。此外，作为贪婪的学习者的罗马人同时也是不畏艰险的传播者，随着军团的推进和殖民城市的扩散，他们也将古典文化带给了高卢人、日耳曼人、不列颠人和伊比利亚人。

注：米隆的《掷铁饼者》——米隆（Myron）生于公元前492年，长期在雅典工作，擅长以青铜雕塑形神兼备地表现运动中的健硕姿态。传说他为雅典卫城塑造的青铜牡牛雕像由于可以乱真而招惹来成群的野狼，他雕刻的马竟引起真马的嘶叫。可惜他的原作都未传于世。《掷铁饼者》原为青铜所制，现在所看到的只有罗马人的大理石复制品。作品中人体达到了激烈动态和平衡稳定的高度和谐统一，瞬间的静态抓捉中蕴含无限动势，单纯中富于变化，成为后世雕刻表现运动姿态的经典范例。

扩张和掠夺的狂热伴随着的是风气的

转变。早先源于农耕传统的节俭勤勉风习被弃之蔽隅，取而代之的奢侈炫耀的时尚鼓动着贪欲升温和道德沦丧；早期共和国宽容大度的风貌亦不复可见，在新的边疆行省里面，总督和官员横征暴敛、为所欲为。在大田庄主迅速暴富的同时，大批农民因破产而流离失所，只有去当雇佣兵搏命战场，或者流落城市街头与乞丐、牲畜为伍。时人曾对此形象地加以评述：“罗马已成了这样一个城市，在那里，情妇的价格高于耕地，一盆腌鱼的价格高于耕地人。”生活在社会底层的奴隶们多数过的更是难以想像的悲惨生活，他们整日戴着枷锁镣铐在恶劣环境里从事最繁重的劳动，全无尊严的他们仅仅被看作“会说话的工具”，等到被榨尽了血汗无法劳作之后就被残忍抛弃听任死亡，毫无希望的生活却还要被其后代们生生世世延续下去。灭绝人性的恶政积累了巨大的矛盾应力，零星不断的奴隶暴动终于由公元前73年的斯巴达克大起义完成了总爆发，迅猛之势一度撼动了罗马国家大厦。不过最后奴隶们仍然未能扭转自己的命运，斯巴达克阵亡，通向罗马的大道两旁竖立的蜿蜒无尽的十字架上钉满了其追随者的尸体。

在日益错综复杂的社会矛盾下，原有的城邦共和制已经无法在广大疆域中维持政治稳定，大局呼唤强力人物以独裁手段加以平靖。最佳的候选人物当属那些因征服战争而赢得无限荣誉和权势的军事将领。在他们实现无限权力道路上的障碍，除



刺杀恺撒

了作为直接竞争者的其他将领外，就是唠叨不休的元老院了。等到雄才大略的尤里乌斯·恺撒通过征服高卢实现了显赫威望并且掌握了最强大的军队之后，看到排除障碍的时机已然成熟。公元前49年他挥师返回意大利，击败元老院的军队并进占罗马，成为国家的唯一主宰。恺撒踌躇满志地把玩着手中的权柄，还没有想好如何去享用胜利果实，却于公元前44年被共和派谋刺于元老院阶前。

恺撒死后，罗马陷入权力争夺的混乱，其中两派主要力量分别是他的养子屋大维（Octavian）和他的副手马克·安东尼。公元前30年，屋大维击败安东尼及其情妇——埃及艳后克里奥佩特拉（Claopatra），从此独揽朝纲。元老院加他以奥古斯都（Augustus，意即神圣）的尊号，后来又被人众呼为恺撒，于是他已成为事实上的第一任皇帝。而此后他的继承人都被敬称为恺撒，这就成为了罗马式的皇帝称号。至此，罗马历史进入帝国时期。

第二节 永恒之城

罗马这个概念有着惊人丰富的内涵层次，这要归咎于罗马国和罗马城之间的特殊微妙关系。罗马国家最初即等同于罗马一城，即使是后来疆界远达天涯之后，国家所辖的万城都敌不过这一城的光芒，而国家最终的败亡也是以这一城的倾圮为标志的。所以可以说，罗马城的兴废荣辱浓缩了罗马国家的沧桑历程，罗马国的历史相当程度上也就是罗马城的历史。罗马城宽容开放，包纳百川，当年帝国从达官贵人到贩夫走卒，从中央官员到戍边士兵，都会骄傲而坦然地说："我是罗马人。"同时我们却难以设想唐朝西域凉州的赶驼人会自称为长安人，正如波旁王朝时期的法国科西嘉的乡村牧师不会自称为巴黎人一样，这就是罗马与世界其他都市的区别所在，大概也就是为什么被称为永恒之城的原因吧。

罗马城在几乎整个罗马史中都是国家的政治、经济、文化中心。这里聚集了全部最高管理机构，吸纳了来自全国的财政资源，加之每次战役获胜之后都要在罗马的中央广场举行盛大的凯旋礼，陈列掠夺的奇珍异宝、珍禽异兽和奴隶俘虏。而这些货物、珍宝和劳力大都留在了罗马，成为世代大型公共工程有力的社会资源保障。

罗马建立在七座小山丘上，由北向南分别为克瑞那尔山(Quirinal)、威米那尔山(Viminal)、埃斯奎尔山(Esquiline)、卡匹托尔山(Capitoline)、帕拉丁山(Palatine)、采里安山(Caelian)、阿文提娜山(Aventine)。罗马建城的选址其实令人费解:山顶虽可居高临下，但是七座小山都不算险峻，最高的帕拉丁山也只有海拔50米，基本上无险可守;另一方面小山虽不高，但是凑在一起却使得地形起伏，其少可以方便建设的平地。台伯河虽然有航运之便，理论上也提供了近便的出海口，但是它并非宽阔通畅的大河，每年的汛期又留下了大片的沼泽地。从工程学角度来说，罗马实在不是一块风水宝地，但是自然困难令罗马人没有懒在城墙里面守御的安闲机会，反而在形势所迫之下勇敢地走出去，以攻为守，到更广大的空间去实现自己的未来。如此看来，罗马城本身的局限倒是为其提供了发展的契机。正所谓:生于忧患，死于安乐。

罗马的创造者罗穆路斯选择了山顶宽大的帕拉丁山为中心城址，而三面悬崖的卡匹托尔山则用来建神殿。当小丘上住满了人后，首位商人王塔克文纽斯(Tarquinius)主持修建了下水道系统，不仅排干了河边的沼泽地，同时也解决了日用污水的排泄，将罗马从百多年的恶臭中解放出来。由沼泽地改造的空地作为公共场所，为将来的竞技场和罗马广场(Forum Romanum)提供了场址。塔克文纽斯又重新规划了街区，将简陋的小泥房改建为有门窗和房檐的房屋，此外又在卡匹托尔山上修建了主神朱庇特的神殿，罗马于是初具都市雏形。第二个商人王塞尔维兴建了被后人称为“塞尔维城墙”的新城墙，将七小丘全都囊括在内，至今我们仍可看到其遗迹。屋大维掌权后，大兴土木，兴建了恺撒纪念堂、屋大维柱廊等公共建筑，除了修复大批神庙和剧场外，又在城里添置了许多水井和水池，提高了市民的生活质量。公元64年，罗马发生了延烧九日的大火，全城三分之二被毁，据说这是当时的暴君尼禄(Nero)为了得到兴建宫殿花园的场地而蓄意纵火导致的，事后他又以基督徒做替罪羊加以大肆迫害。而在观望惨烈火景的时候，他居然还兴致勃勃地弹琴高歌，真算是古典版的焚心以火了。不论此说是否信然，劫后大片的空地却令尼禄得以将市容全盘重新规划，街道被拓宽取直，两旁房屋都以正面临街并饰以柱廊，务求整饬美观，同时房屋之间加以区隔，利于防火。浴火重生后的罗马反而更加雄伟了。经过八百余年的建设，罗马城由一个数千人的村落跃升为人口超过百万，和当时汉朝的长安并列的世界最大的城市。

罗马广场

罗马城市生活的核心是帕拉丁山下的罗马广场。约公元前600年，广场的雏形出现于山下被排干的沼泽上面，而这片沼泽最初是作为墓地使用的。公元前约525年，这里建立了王宫和市议院，周围随之出现了越来越多的政治、宗教和商业功能的建筑。进入共和时期后，广场上兴建了元老院和宣讲坛（rostra），并成为举行重要政治集会和凯旋典礼的地方。在一系列新建神庙中，比较重要的是用作国家财库的农神庙（the Temple of Saturn）和狄欧斯库神庙（Dioskuren Temple）。从公元前4世纪晚期开始，广场上兴起了树立纪念雕像之风，多数用于对军事将领的嘉奖，此风延续了二百年，导致广场上像满为患、拥挤不堪，而最终不得不进行移除清理。公元前2世纪这里出现了最早的巴西利卡会堂，例如阿伊米力阿会堂（the Basilica Aemilia）和国家档案馆（Tabularium）。

恺撒帝国时期，广场被一再扩建，首先增加的部分是为了纪念而命名的恺撒广场（Caesar Forum），此后陆续添加了奥古斯都广场（Augustus Forum）、威斯帕西安广场（Vespasian Forum）、内瓦广场（Nerva Forum）和图拉真广场（Trajan Forum），这些扩建部分总称为皇帝广场（Kaiser Foren）。通过这些扩建，罗马广场的形式由开放式发展为闭合式。恺撒广场建于公元前46年，是共和时期样式向帝国时期样式的过渡作品，长170米、宽75米。长方形的广场两侧围以柱廊，尽头为庞大的维纳斯神庙（the Temple of the Venus Genetrix）。因为恺撒的尤利乌斯一族自称为爱神维纳斯的后人，所以该庙就相当于他的祖庙祠堂，庙前矗立着恺撒青铜骑像。公元前2年建造的奥古斯都广场四周的围墙完成了广场的闭合体系，内部布置与恺撒广场相似，尽头用高台上的战神庙彰显屋大维的文治武功。公元107～113年，皇帝图拉真（Trajan）在广场北部兴建的图拉真广场是其中最壮观的，广场长300米、宽185米，正门在一道曲折的墙里面，其中各色大理石铺地，中央立着图拉真镀金青铜骑像，两手围合以柱廊，廊后各有一个巨大的半圆堂，另一端是乌皮亚会堂（Basilica Ulpia）。会堂后的天井中耸立着高大的图拉真纪念柱，两侧为图书馆，后面的院子中是图拉真祭庙。整个广场内建筑鳞次栉比、开阖有致。此外在广场旁还设置了一个主要销售食品和日用品的市场区，红砖建造的半圆形多层楼厅中有

150多家店铺，热闹非凡。

自从屋大维为自己兴建纪念建筑之后，在广场上为自己树立纪念物便成为许多皇帝热衷的项目，到2世纪初的时候，共为显贵和神祇们新建了不下80处，例如皇后法奥斯蒂娜和皇帝安东尼·皮尤斯庙（the Temple of Faustina and Antonius Pius）等等。公元后的头三个世纪中，广场经历多次火灾造访，其中最严重的三次分别发生于公元64年、公元191年和公元283年，许多被破坏的建筑因此不得不一再重建，例如女灶神庙（Temple of Vesta）、灶神庙的贞女居所和法庭（curia）等，从而使得整个广场上再也找不到年代早于公元191年的遗址了。此外，政治上鞭尸清算性质的事件也屡屡发生，前代庙宇于是常常被仇家后代推倒改作其他用途。因此多种因素使得广场几乎始终保持为一处热闹的工地。3世纪中期皇帝塞维鲁斯（Severus）为自己修建了雄伟的凯旋门（the Arch of Severus），至此，广场上基本上没有建筑空地了。尽管如此，后来还是见缝插针地在其间添加了一些纪念柱。罗马陷落之前，广场上最晚出现的大型建筑是4世纪末期的马克辛提尤斯会堂（the Basilicaof Maxentius），而最后一座古典纪念建筑是公元608年东罗马皇帝佛卡斯（Phokas）的纪念柱。

注：图拉真纪念柱——该柱高38米，于公元113年5月18日落成。柱身上有螺旋形上升的200米长浮雕饰带，浮雕平如同连环画一样表现了图拉真皇帝对达契亚人（Dacias）进行的两次战役的场景。浮雕客观写实地反映了当年的战争、风景和建物，人物多达2500个，疏密匀称，充满动感。在柱基里面安放着图拉真的骨灰瓮，那里有一条185级台阶的狭窄旋梯通向柱顶。柱顶上原来是图拉真的金像，现在看到的是圣保罗的铜像。图拉真纪念柱是古典时期最华丽雄伟的纪念柱，后世除了罗马城内奥利略纪功柱是依照其仿建的而外，拿破仑在巴黎的旺多姆广场上为自己修建的凯旋柱也是以此为蓝本的。



图拉真纪念柱

总体上看，此间建筑

的主体风格是传统的希腊式柱廊神庙和早期的巴西利卡会堂，此外还有纪念碑性质的凯旋门、纪念柱和纪念像。它们纷然杂陈一处，显得异常拥挤也缺乏清晰布局，更谈不上体系上的呼应对称。不过，由于每一座单独建筑的雄伟体量和形制中的强烈纪念性，还是集成复合出宏大有力的美学效果，在白色大理石的肃穆和金色雕像的豪奢交响下，仍然是一处壮丽到令人窒息的所在。

注：巴西利卡（Basilica）——巴西利卡是产生于罗马时代的一种多功能的大型厅堂式建筑，具有宗教、行政、司法和商业等各种用途。其形式比较简单，最初的形式一般是一个单纯通透的长方形大厅，有时会附加上柱廊作为入口。经过发展以后，大厅入口一端会有一个小的前厅做过厅，相对的另一端是半圆形的后厅。大厅中排列着支撑屋顶的列柱，大厅面积越大柱列就越多，一般以两排和四排为多。屋顶是简单的人字形坡面大屋顶，后期也有分两段的坡面屋顶，中堂的屋顶和侧堂的屋顶分开，中堂屋顶高出一层，垂直方向留出的两列立面用于加强采光。巴西利卡在相当长一段时期内被大量建造的主要原因一方面是其工艺简单，另一方面是因为其形式非常适于大批人集中在室内。

经历了410年和450年先后两次蛮族洗劫之后，罗马广场损失惨重，但更多是在财物方面，建筑还大体得以保全。此后的基督教化过程中，广场上的许多神庙被改建为教堂，因此我们在遗址中可以清晰辨别出后来添加的罗曼式和巴洛克式风格的成分。9～12世纪之间，罗马陷入无政府状态，城市被许多彼此争斗不休的贵族派系分割占据。在此期间广场惨遭波及，建筑被改作堡垒，空地变成了垃圾场和瓦砾堆。当教皇重新恢复城市控制权之后，广场并没有实质上被惠及，反之，残存的雕像和建材却被挪用去装点修建新的建筑去了，空旷的遗址上甚至开始有牛群自在徜徉。直到1788年人们才开始最初的发掘工作，但是由于缺乏经验，反而导致更多的破坏。而19世纪的考古工作才真正地进行了少许的挽救工作，运走厚达15米的积土后，重新揭开了罗马时代的真实。而今的广场无可挽回地归于一片苍凉的残垣断壁，供全世界的访客凭吊嗟叹，其中的责任绝不能都推到5世纪无知莽撞的日耳曼人身上。广场的破坏残颓不是一天造成的，而是一千多年以来自然侵蚀和人为损害的双重结果。平心而论，意大利人自己是应该承担更多的过错的。现代的极端例子就是纳粹头子墨索里尼为效仿希特勒搞阅兵仪式，而于

二战前修建的帝国大道（Viadei for Imperiali）。这条宽阔笔直的街道不但将广场遗址从中分割为两半，更将皇帝广场中约6.4万平方米的面积掩盖其下。尽管考古界曾经热烈讨论是否应将其拆除还古迹以本来面目，但是现实生活中的交通需求已将此议无情否决。

大角斗场

罗马广场西南侧矗立着举世闻名的大角斗场（Colosseum），作为古罗马城遗址中最为气势宏伟的建筑，充满力度和威权的它已俨然是罗马城和全部辉煌罗马文明的骄傲象征。大角斗场工程耗时大约十年，前后却历经三朝。皇帝威斯帕西安（Vespasian）于公元72年启动工程，当时工地选择在前暴君尼禄穷奢极欲的空前巨大的宫殿——"金殿"（Domus Aurea）的花园中的人工湖上，算是新皇帝用来否定前朝暴政并安抚市民的一种姿态。大角斗场原名"Amphitheatrum Flavium"，但是因为旁边就是巨大的尼禄巨像（Colossalfigure of Nero），所以渐于中世纪才得到现在的名字。威斯帕西安的儿子提图斯皇帝（Titus）于公元80年完成了建筑的顶层，就在这一年他已经迫不及待地在尚未完工的剧场内进行了历时100天的庆祝和表演。提图斯的弟弟多米提安皇帝（Domitian）统治下的公元82年，工程始大功告成。当时城里共有不下三个角斗场，这是其中最大的一座，可以容纳超过5万的观众，截至19世纪，它一直是全世界最大的圆形剧场。



罗马大角斗场

我们应该还记得希腊的半圆形剧场吧，罗马大角斗场就是它们的升级版。由于掌握了先

进的建筑工艺并有充裕的资金，罗马人无需再将观众席依山而建，而是随处拔地而起；同时又将另一半空间围合利用，成为完整的圆形或者椭圆形构建。事实上，大角斗场的罗马名称“Amphitheatre”字面上也正是将两个普通半圆剧场相合的意思。大角斗场的横截面是椭圆形的，纵轴长188米，横轴长156米，周长527米。底部的表演场地也是椭圆形的，长86米，宽54米，覆盖有木制地板，上面铺撒沙土。地板下面是用厚墙分隔成小间的地下室，里面分别关着奴隶和野兽，或者用作角斗士的更衣室和训练室。地板上设有活门，打开后，有链条滑轮式的升降机将人和兽送到地面上去。场地边仍可以看到教皇克里门特十一世（Pope Clemens XI）于1700年安置的青铜十字架，这是教廷用来追念当初在此被凌虐至死的殉教基督徒的（尽管很多历史学家们对此事的真实性仍持有疑义）。高达55米的看台中共设有约60排座位，由低到高分为五区，供不同身份的人使用。皇帝和达官贵人们总是坐在最下面的荣誉席里面，地位越低的人越是坐在高处。

注：尼禄巨像——该巨型镀金铜像是自我膨胀的尼禄为自己而建的，巍然矗立在自己巨大宫殿的前庭，挑战世界古代七大奇迹中的罗得岛太阳神巨像（高约34米）。尼禄巨像高约35米，应是整个古典时期最高的雕像。威斯帕西安皇帝难以忍受这座耀武扬威的雕像上的前任的面容，于是下令为雕像添加了光芒四射的冠冕，成为太阳神阿波罗的样子。当哈德良皇帝拆除此像的时候，用了24头大象才将其挪动。雕像的巨大基座一直保留到了20世纪30年代墨索里尼修建帝国大道的时候才沦为牺牲品。

兴建角斗场的初衷不是为了发扬体育精神或是演艺事业，其目的却是为了完成政治任务。帝国之初，因为奴隶充裕，田庄兴旺，造成农民破产，雇工失业，加上伤残老兵和无赖流氓，城市里面充塞了无所事事的赤贫流民，成为国家安全的巨大潜在威胁。因为对有公民权的他们无法进行简单的镇压消灭，精明的皇帝便采取了安抚策略，一方面补贴其日常基本用度，另一方面提供各种消闲娱乐项目帮他们打发时光，这就是所谓“面包与马戏”（罗马诗人尤维纳利斯语）之计，令其身心饱足，无暇产生异志。如此说来，罗马皇帝们和好莱坞导演们倒是心有灵犀，都看到了人性中的嗜血本性和看客心理。既然2000年前尚且无法使用银幕和荧屏，皇帝们索性

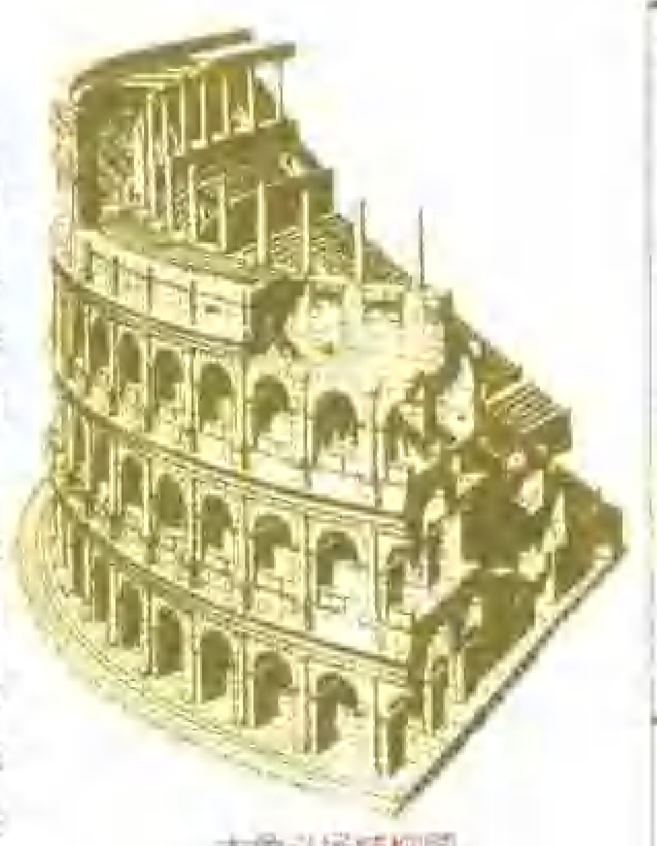
将活生生的杀戮和热腾腾的鲜血直接捧到看官眼前，而角斗场便是用来包装取悦市民的血腥逸乐的华丽礼盒。

角斗场里面搬演的是极其残忍冷血的搏杀场面，演员们是猛兽，如熊、象、犀牛、狮、虎等，此外当然还有全副武装的角斗士。兽兽相搏、人兽相搏到人人相搏，赌赛的都是唯一的生命，直到其中一方不支倒下为止。随后全场观众一同来表决失败者的命运，大家伸出手来，拇指向上则恩恕生，向下则判罚死。今天当你我用这类手势夸赞或嘲弄别人的时候，几曾想到当年这反掌之间意味深长的极度冷酷呢？角斗士多是奴隶，除了极少数能因为连胜而获赦得到自由甚至财富之外，其他的都再没能活着看到角斗场外的世界了。他们的生活惨烈而极具悲剧性，揭竿而起的斯巴达克就曾是其中一员。最近好莱坞拍摄的《角斗士》中，不仅生动地还原了那种绝命生涯，亦将大角斗场的原貌加以忠实再现。罗马大角斗场应该是所有角斗场中最血腥的一座了，单单在其竣工典礼上就杀死了5000头野兽，图拉真皇帝也曾令1万名达契亚俘虏在此互相角斗至死。直至公元523年角斗被禁，牺牲于此的生灵何止百万计。传说教皇圣皮尤斯五世（Pope St.Pius V）曾将场中泥土作为礼物送给外国使节，见到对方迷惑不解，教皇遂将泥土放在掌中一捏，其中居然渗出血来。据他称这就是数百年间的殉教者鲜血之凝结。除了进行角斗外，大角斗场内也曾经注水成池，在其中布置船只表演海战，耗资巨大可想而知。除此以外，大角斗场里面偶尔也还会举办体育比赛、庆祝活动、马戏和戏剧表演。



角斗场内部现状

大角斗场外墙的用材是灰白色石灰岩，视觉效果庄严肃穆。外墙在水平方向上分为四层，下面三层是有80个开间的圆形拱廊，底层的拱门是出入口，第二、第三层的每个圆拱下曾各安置一座雕像。拱柱外侧装饰有体积外凸四分之三的壁柱，底层壁柱是陶立克柱式的，第二层是爱奥尼亚柱式的，第三层是科林斯柱式的。第四层是实墙，被科林斯柱式壁柱分隔开的每个单元中央有一个小方窗。这种教科书式



大角斗场结构图

的券柱结构垂直方向的柱式更替，成为后来文艺复兴式建筑中被一再引用的主题。顶层上面竖有240根桅杆用于固定悬索，在下面撑开一幅漏斗形的极大篷布，足以为整个看台部分遮阳挡雨，这样人性化的用心当可令当代许多大型公共设施的设计师们汗颜。与外部相对应，角斗场内部建了三层筒形拱，每层80个，呈放射状安置。筒形拱的外部开口就是外墙上的拱门拱窗，内侧则向上逐渐后退，成为看台座席和台阶的支架。看台、楼梯和入口都加以编号，观众们根据入场券上的号码，可以方便有序地找到自己的座位，这种体育场的设计理念至今仍被广泛沿用。在損毁严重的大角斗场内景中，可以清晰地看到它的内部构造——虽已被剥离到了深达地下部分，却为我们提供了一例异常直观的结构学教材。

自从由于国力衰落、财力不继而停止角斗表演之后，大角斗场被废弃了千年。中世纪的时候人们曾在其中建造房屋、教堂和工场，其间又历经火灾、雷击、战火侵掠以及地震灾害，但是对其进行最严重破坏的却还是罗马人自己。15世纪中期教廷和市民曾经一度将这里作为方便的采石场，拆除石材用于其他工程，令其伤筋动骨。据记载，仅于公元1451－1452年一年内就有2522辆大车的石料被取去营建梵蒂冈和罗马城墙。在此之前，大角斗场的处境也极其颓唐，树木荫盖，野兽出没，底层的一半更已经淤没于泥沙中。直到18世纪它才受到有计划的修复和保护。教皇本内迪托十四世（Pope Benedetto XIV）将其变成一处公众教堂，用来纪念在此殉教的教徒们并举行宗教仪式。如果没有教廷在大角斗场上面添加的殉道者光环，大角斗场很可能不会被保全到今日的。

除了大角斗场之外，罗马还有建筑面积更大的6个赛车竞技场，其中最大的马克西姆斯大赛场（Circus Maximus）竟拥有超过30万个座位，离大角斗场不过一箭之遥。大赛场初建于公元前500年左右，历经扩建始达到如此规模。虽然其建筑部分未能保全到今天，但是从残留的看台土基和场地当中的隔墙残余，还能依稀看出当年的

大体形制，基本上是放大了的希腊竞技场，当中以矮墙、雕像和纪念碑将赛道隔为环形。当时驾驶马车的奴隶们在椭圆形的狭长赛道上策马疾驰，你追我赶，一有疏失便会车毁人亡，实在也是一种残酷的运动。另一部好莱坞的经典史诗性巨制《宾虚传》（Ben-Hur）中即精彩地还原了当年规模宏大的赛车竞技激烈和危险的场面。

第三节 垂拱而治

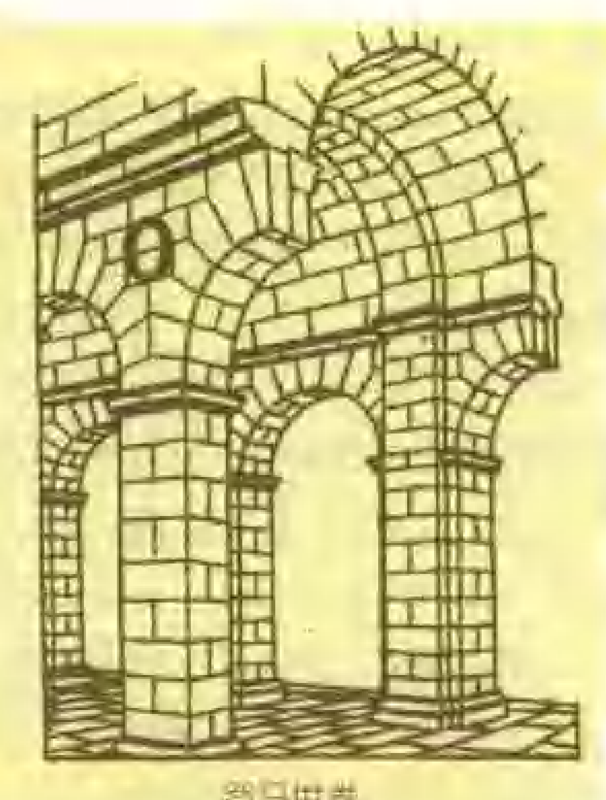
从古罗马城的整个中央广场建筑群落中抽取大角斗场来详述，并非主要受其显赫形制和悲情色彩的震动，更多的是因为它集中代表了罗马式建筑风格的特色。细心的读者也许已经感觉到了，这种特色的主要内容，尤其是相对希腊风格出现的明显变化，就是圆拱的大量运用。同样是柱廊，典型希腊式柱廊的开间立面是方形的，圆柱是立体而独立的。典型罗马式柱廊的开间立面则是上圆下方的圆拱形，横截面是方形的柱子往往与圆拱部分浑然一体，柱子外部虽然有时也可见到圆柱，但是这些圆柱已经不再独立和完全，部分柱体嵌在拱柱中并相当程度上失去了支撑功能，变为主要行使装饰功能的壁柱。



罗马式建筑立面

上一章曾经提到过，早在古希腊的迈锡尼文明阶段，拱券(vault)结构就已经出现了。不过古希腊毕竟仍是古典柱式发展的黄金时期，拱券一直隐忍到了罗马时期才迎来了自己的辉煌年代。

注：拱券——它的基本结构很简单，用一列大小形式相近的上下两面呈弧形的楔形材料（VOUSSOIR）相合，即可拼接成一个圆拱。经过发展，还出现了其他的拱形，例如尖拱。楔形因重力相互挤压造成的向心合力使得拱形自然就能坚固稳定，而圆拱正上方所承担的重量首先被拱臂传导向两侧，再被拱柱以垂直方向的支撑力抵消。这样一来，拱券的上部自身并不承受很大的压力，从而在同样的跨度上能够比同样材质的横梁更多地负重而不必担心崩裂。反过来在相同质量的情况下，拱券结构就能够实现更大的净空跨度，减小支撑柱的数量。



罗马拱券

拱券与原始混凝土

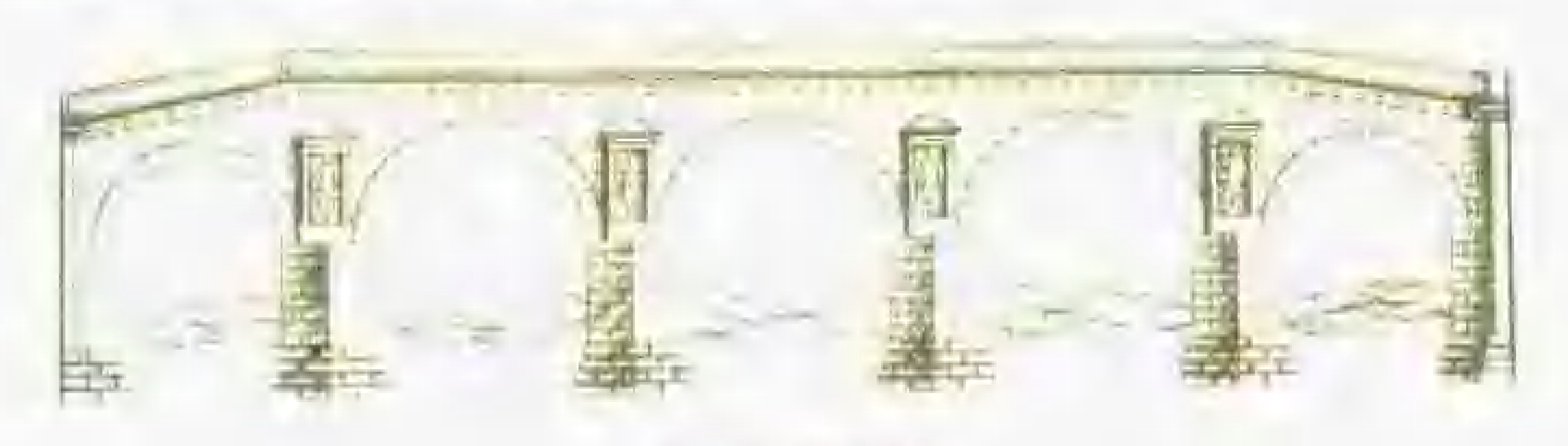
拱券虽然有各种结构功能上的优势，但是在对拱形进行加工中的技术困难长期限制了它的发展。而罗马时代拱券的兴起主要应拜原始混凝土技术的突破所赐。意大利的众多火山固然导致了历史上一再的灾害，同时却又带来一份厚礼——当地的一种白色火山灰具有现代水泥的特质，掺水便发泡发热，再度凝固之后就成为耐压的均匀固体。如果在其凝固之前混合以沙砾碎砖，就可以得到坚固的原始混凝土了。因为混凝土可以用浇筑时的模板定型，所以就可以方便地制造外形平整规则的大块建材。这远远比切凿削磨石料快



筒形拱

捷，大大提高了施工效率并降低了操作难度，从而为大规模的劳动密集型工程开启了方便之门。用混凝土工艺建造拱券时，不必像以前那样需要将全部楔形石料一次到位，而是先用支架在下面托住由木板拼成的弧形模板，然后在上面分段制作胎模。方法是用砖块并排砌成两道券石，砖块之间填接以上厚下薄的灰泥，由砖组成的券石整体上看就成了楔形，然后在两道砖券之间浇筑混凝土，凝固之后便和砖券结为一体并保持楔形。在这个局部的上下，以薄木板隔开的其他分段中，同时进行着完全相同的砖块和混凝土的处理，等混凝土都干透，撤去木制模板和支架，圆拱就大功告成了。如果是要建造进深比较大的券洞或者筒形拱（barrelvault），就不仅要在纵向上分段，更须在横向上平行重复砖券和胎模的数量，然后分段、分格浇筑就行了。分段浇筑不仅降低了技术难度，也避免了当混凝土总体积过大时，凝固中会因收缩而裂缝的问题，此外多种不同材质的混用也增加了结构强度。

圆拱是罗马式建筑的招牌语言，却并不是其专利，中国传统建筑中也不乏它的身影。中国匠人对拱券知识的掌握更堪称驾轻就熟，最好的例证就是那些飞渡横波的秀逸石拱桥。但是中国古建筑史毕竟主要是以木材为主旋律的，单单看那一系列基本以“木”为偏旁的建筑专用词汇用字就应该明白了，诸如梁、架、柱、檐、椽、枋等等，而石料一直仅仅是作为辅助，至于混凝土技术则根本没有被发明。于是在优先重视轻盈优雅的屋顶和勾连重叠的梁斗的中式建筑那里，拱券遭到了冷遇。只有到了应付木材所力不从心的承重和飞跨课题时，才被作为老黄牛请了出来，运用在诸如城门、陵墓、牌坊和桥梁中，不过始终非常低调，不被作为首要的美学元素看待。这和它在罗马受到的宠爱推重恰成鲜明对照。



里米尼奥古斯都大桥

凯旋门

罗马人对拱券的运用还表现在凯旋门（arch）这种建筑形式上。因为割断了和墙体的联系，凯旋门的实用功能已经减弱到极小，被强调的是它的审美功能和与之相联结的礼仪功能。顾名思义，凯旋门是为纪念战役胜利而建立的，凯旋礼和游行只能营造一时的荣耀，而出自磐石的凯旋门却是一座近乎永恒不灭的丰碑，所以帝国时期的皇帝和将领们特别热衷于建造这类生祠性质的纪念物。



君士坦丁凯旋门

最早期的凯旋门形式比较简单，只有一个券洞，例如位于罗马中央广场东角上的提图斯凯旋门(the Arch of Titus)就属于这一类。它是为了纪念提图斯皇帝征服耶路撒冷而于公元81年兴建的，高14.4米，宽13.3米，深6米，因为是对皇帝的高调颂扬，不能太素朴，所以除了安置壁柱之外，更装饰以精美浮雕。其中以拱洞内壁墙上的部分最为精彩，一边表现了提图斯皇帝意气扬扬地领军出征，另一边则是他驾着驷马战车奏凯还朝，胜利女神为他戴上花冠的场面，他的军队则抬着战利品，兴高采烈地走在凯旋门前。造像整体层次分明，纵深感和运动感强烈。后期的凯旋门形式渐趋复杂，装饰性成分也得到加强，建于公元315年的君士坦丁凯旋门（the Arch of Constantine）就是其中的代表。它不仅从体积上大大超过了前辈，更拥有了一大两小三道券洞，从而在威严雄壮上更远远胜出。该门高21米，宽25.70米，进深7.40米，是罗马时期规模最大的一座。虽然正好位于庞大的大角斗场脚下，仍然无法被夺去逼人的气势，装饰也更加铺陈奢华，浮雕和纹饰无处不在近于繁琐，壁柱顶端的檐口型基座上面更竖有全立体的雕

像，其中的很多是从先代纪念性建筑上面移来的。在这里，圆拱是造型的核心，通过直线与曲线、方与圆、实与空的对比穿插，实现了光影和空间的交响和游戏，以纯净的几何语言突出了精神崇高感的主题。

穹窿与万神殿

另一种罗马式的典型建筑语言是穹顶（groinvault），或称穹窿，罗马的万神殿（Pantheon）属于这一风格的最伟大典范。万神殿是兴建来供奉罗马全体众神的圣殿。第一座万神殿是由屋大维的女婿阿格里巴（Agrippa）于公元前27年建造的，那是一座传统的长方形神殿，不幸于公元80年毁于火灾。由皇帝多米提安（Domitian）复建的一座又于公元110年毁于雷击。现存的这一座万神殿始建于公元118年，约落成于公元126年，工程由皇帝哈德良（Hadrian）主持。从结构上来看它包含两个主体部分，其一是正立面的巨大希腊式矩形门廊，宽34米，进深15.5米，布有由整块灰色花岗石凿出的高12.5米的科林斯柱式的巨柱共16根，正面8根，侧面各4根。圆柱托起的三角形山墙上的浮雕已佚，柱廊内部有巨大的铜门通向神殿，铜门两侧的壁龛里面分别安放着屋大维和阿格里巴的雕像。其二是门廊后的神殿本体，只包括一个硕大无朋的圆顶大厅，大厅空间可以分解为两部分：下部空间呈一个高度与半径相等的圆柱体，上部则呈一个完美的半球体，两部分天衣无缝地接合在一起。这意味着大厅空间内正好容下一个球体，其半径相当于穹顶的半径或者圆形地板的半径，其两极则正好是穹顶的正中和地板的正中，这真是匠心独具的几何学设计。万神殿的穹顶直径达43.20米，这个世界纪录一直保持到工业化时代才被打破。穹顶顶端开



万神殿现状

一个直径8.9米的采光圆孔，作为唯一的外部光源。四周墙壁上共有七个大神龛和八个较小的壁龛，其中最初是罗马七位主神和其他次要神祇的偶像。公元608年东罗马皇帝佛卡斯（Phokas）将万神殿赠送给教皇，次年它被改为基督教堂并更名为“致殉教者圣母堂”（Santa Mariaad Martyres）或者“圣母圆堂”（Santa Maria Rotonda）。各种神像随之均被移走，取而代之的是圣母子像和殉教者骨骸。文艺复兴时期又开始在这里安置艺术家的棺椁，大画家拉斐尔的墓也在其中。19世纪意大利独立后，最初两任国王的灵柩亦被移到此处。应该说主要借助教廷的力量，万神殿才得到了始终周到的保护。

万神殿同时是运用混凝土工艺的成功例证。除了圆柱和内饰部分采用了完整石材之外，整个建筑主体都是用混凝土浇筑而成的。下部墙体较厚，有6.2米，其间设置有减负拱和空的间壁。从穹顶根部开始逐渐变薄，上端的厚度就只有1.5米了。不仅如此，在混凝土的选材配料上也加以用心，下部选用较重的凝灰岩做骨料，中部用灰华石和碎砖，上部就用最轻的多孔火山岩和浮石。这样一来，从结构和材料两方面双管齐下，使得整个穹顶像蛋壳一样轻盈稳固，尽管保持极大跨度却不会被自重压垮。精心的设计经受住了事实的考验，神殿历经近两千年的沧桑始终安如泰山。

我们虽然也曾早在希腊迈锡尼时期就领略过穹顶技术了，但是真正地达到纯熟运用还是在罗马时期中。在圆拱的基础上，穹顶进一步突破了梁柱结构的局限，造就了不被立柱限制、不被墙壁隔断的宽阔空间；而且穹顶笼罩下的集中式围合空间和伴随着的向心凝聚应力，也是梁柱结构所力不从心的。穹顶和拱顶联手更能成就复杂而连续的空间组合，使得原来被墙壁和立柱所局限禁锢的空间氛围得以醒觉，眼见它腾身而起四下伸展，之后就绕梁回转不可方物了。

古希腊神庙的艺术表现过程主要集中在建筑外部。最重要的元素如圆柱、山墙和浮雕饰带都在外立面上，相形之下内部则是阴暗局促、饰物寥寥。所以说它是一种造型艺术，是立足于实体和“有”的艺术，此外它的形式语言中最根本的特征是直线性。而万神殿则不同，如果要想真正体会其建筑空间艺术的真谛，就必须置身其间，最好更有圣乐的陪伴。在那如宇宙大体一般浑然单纯的空间中，当不受立柱居间干扰的视线接触到穹顶之后，经过其内面上逐层缩小藻井所造就的向上收拢的


万神殿结构图

聚合性线条的引导，伴随着对神的颂赞不断攀升，直到最终融入圆孔开口处的无限中，人会实实在在地感知到空间的震撼。与此同时，圆孔中所投下的氤氲天光刺穿昏暗幽寂的时间、空间，好像一种实体化了的灵性，令整个室内充满了神圣的气氛。根据原始记载，穹顶上面最初应该涂刷了蓝的底色，再装饰以星辰，若真是如此，对天穹和宇宙进行形象化模拟的用心就更是昭然若揭了。在这里，装饰的用心也已经更多地转到内部，内壁、地面和石柱都采用带有蓝色、紫色或橘黄色纹理斑点的大理石，在柔和的天光下尤其流光溢彩、富于变化。此外特别值得一提的是随处可见的圆形和方形的几何对比主题，方形门廊和圆形大厅，方形凹格和圆形采光孔，以至于地面上方圆相套的图案装饰题材，大约都在暗示着方圆之间神合化育，你中有我、我中有你的活体空间的哲学意识。

总的说来，罗马建筑艺术自穹顶式建筑始，已经开始转变为强调内部和内饰，努力营造空间氛围，所以说这是一种空间艺术，是用心于虚空和"无"的艺术，这一时期的形式语言中的核心要素变成了曲线。至此，建筑思想是迈出了一大步，开始真正由其他造型艺术特别是雕塑艺术中完全独立出来。同时建筑艺术开始在结构理念上寻找摆脱材料本身物理限制的方法，建筑艺术开始在理念水平上超越对物质实体的表现，即着眼处不在由材质构建出的实体，而是通过材质创造和实现出来的超越实体的空间印象和情绪。最高明的建筑理念其实和手中无剑心中有剑的境界相通，也正如《道德经》中所言的"凿户牖以为室，当其无，有室之用"。

万神殿虽然成功实现了内部空间的完美，但同时令人十分遗憾的是，建筑师不但没有为穹顶的外部设计更加丰满的表现形式和装饰，甚至为了照顾外部比例而将

圆桶形墙壁向上接续了好一段，从而遮盖了穹顶外部面积的大约三分之一，进一步削弱了它的外部表现力。由于对外部造型可能性的放弃，穹顶的造型潜能在这里没有能够被发挥到极致。穹顶形制的全面成熟实现于文艺复兴时期，自此以后，它便迅速占据了西方多数伟大建筑中的最崇高显赫的位置空间。

注：穹顶——西方语言元素的变迁能够很清楚地反映出这种建筑形制的产生和演进，英语的dome（穹窿）和意大利语的duomo（大教堂），法语的dôme（大教堂）以及德语的dom（大教堂）有共同的词源，它们都来源于拉丁文的domus（房屋）。其中的演变十分清晰地显示出这种特定的建筑形式是如何从一般的建筑中被提炼出来，然后专门用来承担最崇高的宗教性建筑功能的。

第四节 功能都市

罗马人是第一流的建设者，实用主义的气质令他们在公共建设方面历来最为用心。在研究建筑史的学者眼中，罗马人必然是备受器重的，为什么呢？首先来看看他们出色的成绩单吧，除了尤其发扬光大的以圆拱和穹顶为代表的风格典范之外，更有那至今遍布欧、亚、非三洲的无数古城供人寻幽探胜，遗产之丰无可比拟；其次令人印象深刻的是他们始终如一的建设热情。事实上，罗马人几乎是走到哪里就修到哪里。在他们军团战线之后，随之推进的便是道路网络，路网的交汇点上迅速兴起殖民定居点。而随着配套市政工程和服务设施的到位，城市便如同雨后春笋般转瞬出现于视野中。现在欧洲的许多著名的城市都是这样横空出世的，例如德国的科隆、威士巴登和特里尔等。

大兴土木的原因也许可以从经济学的角度解释为消费富余劳动力（奴隶）和财富（战利品），或者是创造就业安置贫民缓解社会矛盾。但是那样一种热忱表现得如此自发而内在，显然不能仅仅从这唯一的视角解说。罗马拥有最早的具有中产气质的市民，这种所谓的中产市民也就是在法国大革命前后被称为"布尔乔亚"和今天被我们称为"白领"和"小资"的那一群。虽然前后跨越两千年，但是他们都有好整以暇，讲究生活情趣和品质的共同行为模式。罗马人的城市虽然在当时不一定最

先进，但是大约应显得最体面；也许不一定最卫生，但是大约算是最舒适的。以罗马为典范的城市生活的体系和设施，被一丝不苟地复制到最边远的殖民城市中，哪怕是只有数千人口的据点，也是麻雀虽小五脏俱全。这样看来，对生活品质的不懈追求也许才是那建设热忱的更根本的精神动力吧。此外，帝国时期铺张炫耀的奢华风习也应该起到了催化剂的效用。

大浴场

最能反映罗马人城市生活和“小资情调”的场合不是现代人所熟悉的夜总会和酒吧间，他们消闲游乐的重点除了角斗场外，接下来轮到的就是公共浴场（thermae）了。当时的浴场并不只是澡堂了，其实更应算作承担着综合娱乐功能的消闲俱乐部，或者简直可以说是一种古代的水上乐园。其中的豪华和气派、宏伟和宽敞，即使以现代的标准衡量也是不遑多让的。

罗马的公共浴场属于“面包与马戏”笼络政策的一部分，是国家建造经营的半福利性质的设施。除了提供各种浴池以外，还设有健身房、休息室、音乐厅、演讲厅、游艺厅、花园和图书馆，甚至包括画廊、商店和餐厅等附属设施。从服务功能上来讲，比起今天的五星级酒店来也毫不逊色。入场虽然需要门票，但是价格非常低廉，而且不限时。市民可以整天在里面游息活动。里面的环境如此惬意，甚至常常也被用来作为进行政治院外事活动或者商业谈判交易的场所。当时罗马的有闲阶层有天天沐浴的习惯，但是却不完全是出于卫生考虑，更变成了骄奢淫逸生活方式的一环。由于许多罗马贵族和大奴隶主们的唯一生存目标就是竭尽所能享受充裕物质生活创造的丰富快感，除了声色犬马之外，那时相对单调的生活内容中大约只剩下饮食一途，可惜人的食量却偏偏有限，为了摆脱这种限制从而无休止地体会美食的乐趣，他们在饱餐之后常常服用催吐剂清空肠胃，然后就去浴池清洗休息，恢复元气，等待下一桌宴席。懒怠的他们贪图方便，索性便整天留在浴场里面，简直就把这里当作自己的家一样。罗马历史学家塔西佗（Tacitus）曾如此描写这类人物：“白天睡觉，夜晚以做事、寻欢作乐消磨。怠惰是他的爱好，他借此成名。别人要以勤奋劳作才能达到的一切，他却以骄奢淫逸的快乐来完成。”沉溺物欲、放纵人欲、透支欢乐、挥霍华年，在这个方向上着力，不能不走向人性的变态和扭曲。而罗马

的公共浴场就是搬演这类腐化堕落情节的大舞台。

帝国的鼎盛期，罗马城有11座大型公共浴场，较小规模的超过800个，逸乐风气之盛可见一斑。其中最著名的是建于公元212~216年的卡拉卡拉大浴场(Thermaedi Caracalla)和建于公元298~306年的戴克里先浴场(Thermaedi Diocletian)，它们分别以主持建造的皇帝命名。前者占地27英亩，可以同时容纳1600人，后者占地达32英亩，可容纳3500人，是古典时期体积最大的建筑物。以卡拉卡拉大浴场为例，其布局的特点是将商业店面安排在前部，后部是休息娱乐厅、运动场和容量达8万升的贮水池；贮水池两边各有一个图书馆，分开陈列希腊文和拉丁文图书；场地中央是规模宏大的主体浴池部分，长220米、宽140米的场地中，于中轴线上依次排列有露天冷水池、大温水池、小温水池和圆形的热水池；两边对称布置着衣帽室、按摩室、涂油室和蒸汽浴室等辅助服务；在浴池周围是花草和庭园。浴场台面上当可以比拟天上人间，而地板以下却还有一个地下世界，以拱券支撑的多间地下室中有奴隶和仆工的操作间和休息室，以及锅炉房、仓库和奴工们使用的穿行通道。肮脏和忙乱被



卡拉卡拉大浴室现状

注：卡拉卡拉大浴场光顾指南——请客人由入口处进入浴场，然后请在更衣室宽衣，如果您有兴趣，可以先在20×50米大小的运动场上热身活动筋骨；之后请到下面一系列房间里享受按摩和涂油膏等预备环节，其中别忘了去圆形蒸汽浴室发发汗。此后就要开始真正的沐浴了，首先请进入圆形的热水浴大厅浸泡，然后进入温水浴厅的靠墙两列水池，最后请穿过会堂大厅纵身跃入露天冷水浴池。至此，整个沐浴过程始告功德圆满。因为整个浴场的结构是完全轴线对称的，客人可以按自己的喜好随意从左方或者右方开始沐浴流程，您一路所经过的房间功能设置完全一致，总之最后都能在热水浴大厅汇集。

一一掩盖底下，以便头上世界中的大人老爷们尽量不受打扰。

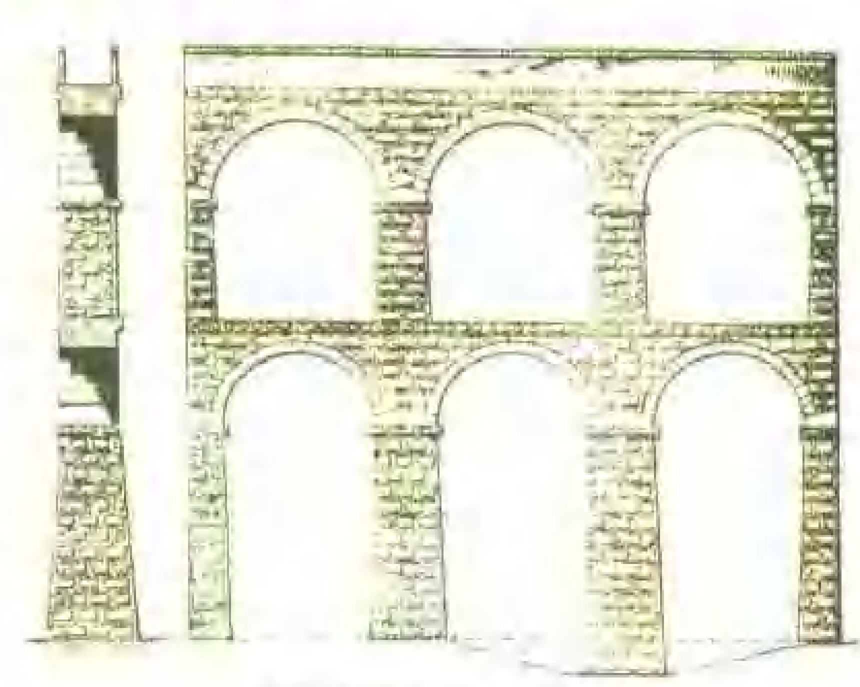
大型浴场中集中采用了拱券技术，创造出高大宽阔的连续内部空间，大大提高了建筑的空间利用效率和舒适性，使人群在建筑内自如游息成为可能。卡拉卡拉大浴场的热水浴大厅穹顶直径达到34米，非常雄伟。温水浴大厅长55.8米，宽24.1米，支撑这样大的拱形屋顶的结构不再是简单的筒形拱了，而是分成三段的十字拱，自成体系的各个单元分担了重力，十字拱中的十字形交叉石质拱梁在加强结构强度的同时，将重力集中引导到支撑柱墩上，取代了连续的承重墙，进一步增加了空间的通透性，外面再加上一道用筒形拱与柱墩连接的矮墙，用于平衡来自上方十字拱的侧推力。这种建筑理念已经预示了后来哥特式的基本原理。就这样，穹顶、十字拱和筒形拱在上空互相连接，形成一片于各个方向上发展的连绵屋顶，其覆盖的就是一系列大小参差、形式各异的空间，中间又有开放院落作为活泼连缀，并且可以补充光源。通过这种方式，富于层次和变化的复合空间便于组合和串连，从中跃然而出。这里的空间感比之万神殿的纯粹又有所不同，它更加灵活多变、丰富实用。

卡拉卡拉大浴场的内饰华丽，墙上有彩色大理石贴面和壁画，图案美观的地面是由彩色大理石片镶拼而成，这是现代马赛克的先驱，光滑整洁更媲美今日的烧制地砖。此外浴场四下陈设着古典雕像，柱头雕凿得美轮美奂。这里还有非常完善的暖气系统：地面用砖墩架空，墙体和拱顶内砌着内部孔道互相衔接的空心扁砖，最高处设置烟囱，从下而上便形成完整的互通管道。在地面以下的锅炉房生火将热烟送入地下空隙后，自然产生的拔风效应会将热空气提送到墙壁和圆拱内，再由烟囱排出。这样一来建筑的整体都得到了供暖，即使在严冬也能保证温暖均匀的室温。只有混凝土结构才能在利用这一机理的同时不必担心失火的危险，所以才被大量地运用到浴场建设中。



火坑式供暖装置

引水道


西班牙塞戈维亚水道（局部）

这么多的浴场所需要的大量用水，不是来自于泉水或者城中的台伯河。因为罗马城设在山丘上，台伯河河床卑低，取水反而不便，所以城市用水是由城外引来的。罗马全盛时期共有14条输水道，总长超过2000公里，每天可以供应百万立方米以上的清水。这些输水道有的规模相当宏大，最长的一条有60公里，其中有20公里架在连拱上，看上去就像一条地面上的长桥。水道在城内分散开来，成为支道送达各处居民区，其末端就是分散于全城的上千个水池和喷泉，日夜不息地涌流着，不但至今仍为市民提供生活之便，更成为罗马街头一道活泼的景观。此类输水道和高架引水桥被罗马人广泛地运用，尤其是在帝国境内那些地势险要而水源不足的军事津要更加以大量修建，其中最有名的一座当属位于法国南部的“迦合桥”（Pontdu Gare）。当水道跨越迦合河的时候，长达249米的一段采用了上下三层共高达49米的重叠连拱。仅仅是为了这类单纯的使命就居然采用了如此浩然的美学和工程学手法，的确是叹为观止。相似的引水桥遗址遍布西南欧全境，一再佐证着罗马工程师的勤奋。


法国南部的“迦合桥”

罗马大道

罗马帝国的疆域空前辽阔，包括地中海沿岸的全部地区，地中海于是变成了帝国的内湖。为了对如此广大的区域进行行政治理和军事控制，便捷有效的交通是必要前提，而罗马人在这一方面做得也非常出色。早在共和国时期，他们就已经修建了纵贯意大利半岛的宽阔驰道。这些大道都是以罗马为起点的，这就是“条条大路通罗马”俗语的来源。此后这些道路随着军事扩张延伸到帝国全境，形成各地交通系统的骨架。他们修筑公路的技艺高超，底层是埋在坚实泥土中的大石，中层填入沙砾，上层再铺上大石板，这样的构造能历久而不毁；同时路面被修得中间略为凸起，使雨水能有效地排入两侧沟渠而不至于泡坏路基。罗马人逢山开路，遇水架桥，在如阿尔卑斯山区这样的困难地段里也义无反顾地开凿隧洞，搭建桥梁，战天斗地的气概令人钦佩。他们还能修建非常壮观的拱桥，采用的工艺和引水桥如出一辙。这些交通建设完成得相当合理坚固，很多一直被使用到了中世纪，其中有些甚至到今天还仍然在发挥功能。在瑞士的峻岭中，笔者亲历过几座罗马人的粗拙石拱桥，它们如今依然是牧人和登山者的必经之途。

由这些出色的道路连缀的，是大大小小的精巧殖民城市。这些城市结构完整，功能齐全，远远不再局限于希腊式的注重精神和修养的“三位一体”，建筑类型更加丰富。其中宗教性建筑的地位和比重相对降低，而世俗性建筑出现了整体的地位提升，



庞贝古竞技场现状

其中尤以纪念性和消闲娱乐性建筑最为突出。这种建筑格局在帝国各个角落都得到了完整的贯彻，德国先廷（Xanten）的神庙、斗兽场和埋设有陶管的完善下水道系统，德法边境特里尔的罗马城门、竞技场和浴场遗址，以及法国尼姆的斗兽场都是有力的佐证。

古罗马城市景观最完整的范例保存在意大利的庞贝（Pompeii）。自公元79年毁于火山之后，这座小城被熔岩封存了千年，其中固然悲情无限，但是那一段历史的客观画面却也令人惊叹地保全了下来。今天我们可以直面"定格"的古罗马城市：从宏伟的宫殿和神庙、萧索的竞技场、奢华的浴场到卫生设施一应俱全的民居，直至布满深深辙痕的道路，庞贝为我们全方位地展现了罗马生气勃勃的功能都市景观。



庞贝古城住宅厨房

帝国的倾覆

帝国的战功和繁荣将罗马推上了国势的峰巅。方当此际，雄心却转变为贪婪，豪迈更败坏为放纵，凯旋的号角声中隐隐已闻森冷丧钟。在这样一种痛饮幸福琼浆的热狂顶点，无道之君纷至沓来。

屋大维的重孙卡利古拉皇帝（Caligula，37～41年在位）就是其中最夺目的代表。他登基之后令举国欢庆，几个月的时间内将国库挥霍一空，此后挖空心思大肆掠财，随意废除遗嘱侵夺遗产，又建立皇家妓院。他生活极端荒淫，在宫廷中大张旗鼓地乱性，用裸体少女充当马匹拖拉马车，更一度想乱伦迎娶亲妹。他行止张狂，

用对待奴隶的方式折辱元老院长老，又将自己的画像挂在中东的犹太教堂里以致引起了犹太人的暴动。一次观看斗兽，因为缺乏充当牺牲品的罪犯，他就下令将场内的无辜观众赶下场去喂猛兽。此人已完全陷入疯狂，而罗马史家干脆呼其为怪物，最后的结局是毙命于自己卫队的剑下。好莱坞有一部名为《卡利古拉》的电影很好地再现了这段历史。

尼禄也相当程度上继承了卡利古拉的衣钵。除了演出过上面提过的焚城绝唱之外，最惊世骇俗的表现是他对大兴土木的热衷。他那巨大的“金殿”面积包含整个帕拉丁山和周围的山坡谷地，里面除了他的巨像之外，还有三条长达1英里的门廊和一个广阔的人工湖；外围更有田庄、别墅、葡萄园和树林牧场，各类禽兽游息其间。其建筑中，有些房屋通体涂金，并饰以贝壳和宝石；饮宴厅配有象牙的活动房顶，以便向其中抛洒鲜花和香料；浴池中灌注的是天然海水和硫磺温泉水；最显赫的房屋建成圆形，模拟地球日夜不停地转动。林林总总，简直就是一个罗马版的阿房宫。尼禄对这样的居所表示满意，说这样的房屋才配得上人居住。时人曾写诗讥刺他的用心是想把罗马居民全部赶出去，从而把罗马城变成自己一个人的府第。

君王荒唐腐败，臣下离心离德，保护首都的禁卫军尤其飞扬跋扈，常常挟天子以令诸侯。从公元235年至284年的24个皇帝中，只有一个尽天年得了善终。国本不固之后，边境不靖便是必然后果，西方行省遭到诸日耳曼部落的蹂躏，东方行省也受到重新崛起的波斯帝国的侵犯。值此多事之秋，戴克里先皇帝（Diocletian，284～305年在位）虽然颇有才略，仍深感力有不逮，于是将国家一分为二，由自己和新任命的共同皇帝分掌。等到皇帝君士坦丁在博斯普鲁斯海峡西岸的古希腊殖民城市拜占庭（Byzanz）建立新都君士坦丁堡（Constantinople）之后，帝国分裂的事实局面已成，而国家政治经济的重心也逐渐向东方移动。易守难攻，同时拥有优良战略和交通位置的君士坦丁堡的光芒开始盖过了故都罗马。公元395年帝国正式分为两个独立国家，分别定都罗马和君士坦丁堡。事实上，这种东进政策与其说是一种励精图治的努力，不如说是一种破罐破摔的逃避和保持着纵欲享乐路线的延续。皇帝们逃离危机四伏的罗马政坛和纷争扰攘的民主废墟，来到专制传统浓郁的东方，随心所欲地扮演人神合一的无上统治者。不过他们一旦割断祖脉，抛弃坚忍务实的民族气质之后，就再也无法找回雄霸天下的帝国魂梦，只能扮演偏安一隅的偷欢小

朝廷更无力对历史产生重大影响了。

与此同时，被离弃的罗马城和西罗马帝国无可避免地迅速走向衰落。旧有的腐化奢靡之风既存，新的矛盾和危机又层出不穷。在奴隶制度下，一方面过剩的劳动力抑制着技术革新，另一方面自给自足的大田庄经济限制了贸易发展，其结果便是国家收入的萎缩和行政控制力的减弱。同时因为西部不具备东部那样优越的农业生产条件和技术，在政治重心转移后，更无法再指望继续依赖来自东部的财物支持，相对脆弱的政经体系很快便难以为继，陷入恶性通货膨胀和国家行政力虚脱的困境。

汉武帝阻击匈奴，通西域，为中国开创了泱泱帝国的昌荣局面，但是这一事件的连带负效应最后却以一种意想不到的方式波及到罗马，效果更是与开通丝绸之路的初衷大异其趣。正类似那亚马逊丛林中蝴蝶舞动翅膀最后却能引起大洋上的飓风的说法，世界上的因果关系往往这样离奇到完全无法逆料。却说当年北匈奴骑兵不敌汉朝的战车军团，只好痛别北国和西亚草原，一路西迁，怒气冲冲旋风般烧杀抢掠，走走停停便到达了多瑙河流域。东欧哥特人不是这些来去如电的神射手的对手，只得望风而逃。逃亡的各部族拖家带口滚雪球一般西进南进，传播着恐慌的气氛同时造成挤压效应，最后的结果便是所谓的日耳曼民族大迁徙。各蛮族南向迁入罗马帝国，以归顺为代价取得帝国保护。日后越来越多的日耳曼人开始以充当帝国雇佣兵为生，而帝国的军权从而渐渐转移到佣军头领手中。日耳曼人对昏庸腐败的罗马当局敷衍塞责，对横行境内的同族侵略军网开一面，国境于是形同虚设。于是，日耳曼各部族如法兰克人、勃艮第人、哥特人和汪达尔人便如潮水一般涌来。鉴于危如累卵的罗马成为侵掠风暴的中心，神经衰弱的西罗马皇帝霍诺琉斯（Honorius）于是索性拱手让出罗马，于公元402年迁都至拉韦纳（Ravenna）。蛮族们自然毫不客气，遂于公元410年和455年两度洗劫罗马，并且在帝国境内建立自己的王国。富于传奇色彩的匈奴王阿提拉也曾经于公元452年兵临罗马城下，而病入膏肓的帝国对此也只能眼睁睁束手无策。公元476年，不可避免的一幕终于来临——西罗马最后一个皇帝罗穆路斯·奥古斯图卢斯（Romulus Augustulus）在日耳曼雇佣军军官——匈奴人奥多亚塞（Odoaker）的逼迫下黯然退位，西罗马帝国遂亡，古典时代至此告一段落。何其富于戏剧性，罗马历史的开篇和终局间居然镌刻的是同一个名字“Romulus”，果然是“成也萧何败也萧何”。此后意大利一蹶不振，公元6世纪末罗

马居民减少到了9万人，到14世纪末竟只剩下1.7万人了，帝国时代的光荣已变得那么遥远。

罗马的败亡虽然通常以此事件为标志，但是就此简单地说是日耳曼蛮族灭掉了罗马其实并不甚恰当，正如我们不能推演出罗马灭亡的罪魁是汉武帝一样，最多只能说罗马帝国是假日耳曼人之手被灭掉的。如果我们再仔细回顾一下其兴亡史，就会看到，罗马城其实是从内部被攻破的——从罗马人选择了张扬无度的纵欲之路的那一刻，他们便已踏上了自我放逐、自我毁灭的不归路。

第三章

东成西就



——偏安的东罗马拜占庭帝国和中世纪初期分裂的欧洲

西方古典时代的基本理念——人本主义和理性主义，经过希腊人的定性后，遭遇罗马人的轻浮注脚，以致发展到贪欲泛滥、无耻荒淫的境地。人性的发育完全为物欲所禁锢，文明的进取竟使人族沦为最凶猛的兽类。罗马的陷落和帝国的崩溃象征着自由放任的人性发展模式的破产。

西罗马帝国灭亡后，曾经代表欧洲高度文明的残余因子遁向东方，投入中东古老文明中心的怀抱。再度为野蛮民族所淹没的欧洲，原本很可能就此沉入蛮荒，成为又一个非洲;或者从零开始重新启动另一轮文明进步的轮回。所幸这两种可能均未发生。欧洲举着一支全新的理念火炬走上了另一条道路，这一理念就是基督教，而其文明原动力仍然来自遥远的东方。

基督教滥觞于犹太教，而犹太教则是犹太民族的立族之本。正是依仗对古老教义的不移虔信，命运多舛、颠沛离散的犹太民族才得以始终保全鲜明的民族特征，并一再挣脱消亡命运。犹太教的最高典籍是犹太《圣经》，亦即广泛流传的基督教《圣经》的前半部——《旧约》。它最初是一部口耳相传的富于神话色彩的历史著作，正式成书之后由历代抄经士认真誊写，流传数千年而绝少纰漏更动。



悼念基督殉道的仪式

基督教的确立是源于基督耶稣（Jesus）的诞生，而且人们把他的诞生年确立为公元元年。30岁之前，耶稣一直默默无闻地做着木工活。可是有一天他忽然走出家门，宣称自己的真正父亲不是老木匠约瑟夫，而是至尊无上的神明耶和华，至于他自己就是为苦难民众所长久期待的救世主弥赛亚。这时众人才开始惊讶地注意到这个名叫耶稣的瘦削青年。耶稣离家流浪，一路上施行奇迹，变水为酒，用五鱼二饼款待5000人，使盲人复明，令死人重生，处处引得人众惊叹匍匐。在他身边有了十二名门徒扶持之后，耶稣于是前往耶路撒冷要救民于水火。他进入圣殿驱逐了无视律例的生意人后开始施教，对旧派宗教领袖造成事实挑战；后者对其影响力深为不安，便阴谋诬告，借助罗马总督之力将这个危险人物捉拿归案，侮辱折磨之后将其钉死于髑髅地的十字架上。耶稣死后，其精神不灭，众弟子奔赴帝国各行省，鸣冤申诉的同时不遗余力地宣扬导师的宗教思想。他们各自将耶稣行传和传教经历记录编撰，遂成就以四部《福音书》为核心的文献集，亦即所谓《新约》。《新约》和《旧约》一同构成的《圣经》奠立了基督教的理论基础。基督（Chirst）来源于希腊语的"受膏者"，意思相当于犹太希伯莱文的"弥塞亚"，是对耶稣的敬称。

罗马帝国的管理者最初对基督教态度宽容，正如对犹太教和其他宗教一样。在他们眼中，异族所崇拜的神和他们自己的纷纭众神同是这世界上的客观存在，差异只不过在于他们各司其职，分辖一方。对耶稣的处决其实也并非宗教迫害行为，在当事的罗马官员看来，自己只不过是在维护社会秩序。真正使得基督教引起当局严重忧虑的，却来自于耶稣偃翠的门徒们发起的传教活动。他们好似一批生命力极强的火种，很快使得帝国全境都弥散起祝祷弥赛亚的圣烟。在帝国晚期，不论是醉生梦死的贵人抑或朝不保夕的贱人，都以各自的方式体验着意义的真空和希望的幻灭。巨大的空虚和恐惧感带来浓重的末世气息，可是在原来那些自私自足的神祇那里却早已无法再找到精神寄托了。人们转向宽容体恤的耶稣基督那里寻求安慰，在他的指引下寻找生死福祸这些终极困惑的解释。对那些来自弱势阶层的信众来说，来自教会组织的关怀庇护尤有其现实意义，因为所有的基督徒都应互以兄弟姐妹相待并互助互爱。在他们的名为"阿加比"（希腊语的"爱"）的日常聚会里，他们用虔诚克己的行为互相鼓舞和感染，使生命重浴人性的光彩和关爱的暖意。

这种陌生的一神论教义对罗马的多神论传统产生了明显侵蚀，势不可当的蔓延

态势更令当局忧心忡忡，随之而来的便是有计划的宗教迫害，在大约三百年内大批教徒遇难，嫁祸于人的尼禄尤其血债累累，名列十二使徒之首的圣彼得亦于公元64年在罗马殉教，十分谦逊的他上十字架时执意要求被倒挂，以示对恩师的尊重，残酷迫害使得基督教会转入地下，这可是名副其实的地下活动，因为当时为了隐蔽，很多教堂被建到了地下室或者隧洞里面，出乎官方意料的是，迫害没有达到扼杀基督教运动的目的，反而将追赎原罪的人间地狱景象描绘得分外有说服力，更在赠送殉教的荣耀光环的同时帮助死难者们登上了通往天国的直达车，基督教会的影响力因此逆流而上，不可遏止，罗马皇帝君士坦丁大帝的母亲就是基督徒，君士坦丁看到基督教信众其实多是规矩顺从的良民，而且当他在权力争夺的决定性战役之前的梦中得到耶稣的祝福并最终取胜后（此战役的情景被表现在了罗马的君士坦丁凯旋门上），被奇迹打动的他遂决意解放基督徒，并于公元313年颁布米兰敕令，承认基督教的合法地位，并且自己也在死前受洗皈依，皇帝狄奥多西（Theodosius）于公元391年更将基督教定为单一国教，并废止其他宗教的流传，这是一个历史性的转折，揭开了欧洲的新纪元。

随着罗马帝国的分裂，基督教会内部也出现了分庭抗礼的局面，且于罗马和君士坦丁堡各自成立教廷，西部称天主教（Catholic），东部称正教（Orthodox），俗称东正教，伴随着宗派的劳燕分飞，安置和寄托宗教理念和活动的宗教建筑也出现了风格大异其趣的各自发展，在大致相同的时期内，两种主要的艺术流派分别在东罗马帝国和西欧大陆滋衍，它们就是拜占庭风格和罗曼风格，下面就对两种风格分别加以解说。

第一节 人神合一

两个罗马帝国是按照意大利半岛和希腊半岛之间海峡最狭处的中点为准在南北向上大致划界的，这只是一个模糊的区划。两国间是和衷共济的兄弟关系，没有边界争端和冲突。西罗马帝国消亡后，它那凄凄惶惶的小兄弟才忽然发现自身独处于群狼环伺的凶险境地，捍卫领土成为当务之急，此刻英雄皇帝查士丁尼一世

(Justinian I，527－565年在位)登台亮相了。他先后收复了北非、意大利及一部分西班牙，几乎恢复了帝国昔日的荣光。可惜这仅仅是短暂的回光返照而已，查士丁尼一世死后没有十年，意大利重新落入蛮族伦巴底人之手，不久波斯人又占据了中东和埃及。此后数百年内，帝国与周边民族互有攻守，边境则好像海滩上的浪脚线一样变换无定，其疆域日渐被压缩到希腊和小亚细亚范围内，不但在地理上彻底与西欧隔绝，就是在政治上也是如此。因为当意大利告急的时候，东罗马未能及时驰援，从而间接促成了罗马教廷与法兰克人的结盟。拜占庭虽然只有无奈地承认了新的西方格局，被排除于局外的失落心理却始终无法排遣。拜占庭帝国逐渐演化为一个短小精悍的国家，其文化和民族特质基本上是希腊化的。同时成为东方伊斯兰教文化和西方天主教文化之间的一个接触和交流的缓冲区。在中世纪的大部分时间里，拜占庭是整个欧洲中相对稳定而富裕的文明高地，在战祸频仍的乱世中保全了古典文明的大量文化遗产。

公元10世纪后，拜占庭开始衰落。当年在西罗马帝国出现的乱象在此重演：土地的过度集中造成财政空虚，对异族佣军的任用导致军权流失。衰弱的帝国无法应付东方新兴的塞尔柱帝国的咄咄进逼，危亡之际向西方教廷发出了求救的呼吁。但这次西方的援军却应声而来——由少数野心勃勃的贵族骑士和大量怀着淘金转运梦想的赤贫百姓组成的乌合之众打着教皇赐予的十字军旗号汹涌而来。虽然这些人对财富的兴趣远远高于对教理的兴趣，目不识丁又全无礼仪，但毕竟是一股强悍的力量。拜占庭利用前三次十字军的东征有效地抵消了突厥人的攻势。但是不幸兄弟阋于墙，并肩作战的经历反而使得说希腊语的拜占庭人和说拉丁语的西欧人彼此的鄙薄和

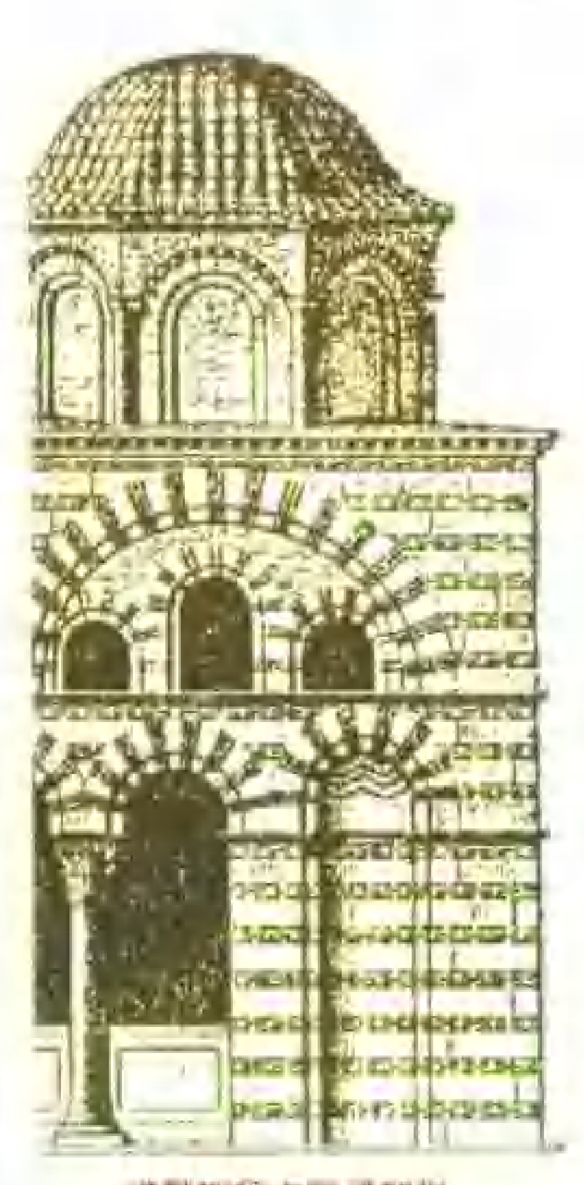


十字军东征

怀疑日增月涨，东方的珍奇使得西方的冒险家失去理智，拔刀相助变成了引狼入室。公元1204年，第四次东征的十字军没有将矛头对准异教徒，却回身攻陷了君士坦丁堡并将其洗劫，这是基督教史中尤其肮脏的一幕。尽管公元1261年拜占庭得以复国，但是已元气大伤，在持续的内忧外患下领土急剧缩水，最后只剩下君士坦丁堡和塞萨洛尼基两座城市和周围少量不连续的属地，帝国已是有名无实。这时东方兴起的奥斯曼土耳其帝国取突厥人而代之，其不断的侵略使得君士坦丁堡成为包围中的孤城，从而使得公元1453年5月29日该城的陷落仅仅成为时间先后的问题。罗马帝国史到此完全谢幕，欧洲文明在大陆一线上自亚历山大大帝之后首次完全退出了亚洲的领域，东罗马末代君主君士坦丁·巴列奥略（Constantine Palaiologos）与城同亡，君士坦丁堡的废墟上矗立起土耳其人的伊斯坦布尔。这里让我们不禁回想起罗马的故事，此间居然同样地一再重复一个唤作“Constantine”（君士坦丁）的魔咒，实在耐人寻味。

君士坦丁堡

君士坦丁堡的前身是公元前7世纪希腊人建立的名为拜占蒂翁（Byzantion）的殖民城市，拜占庭是其拉丁名字。这座城市位于连接黑海与地中海，同时分隔欧亚两洲的博斯普鲁斯海峡南端陡峭的岬角上，地理形势极为险要。岬角从海峡的欧洲一侧向对面的亚洲沿岸伸出，南有马尔马拉海，北有博斯普鲁斯海湾，形成了天然良港金角湾。南北两面的狭长海峡在为拜占庭提供了两道海上天险的同时扼制着爱琴海和黑海间的航道。公元330年，君士坦丁大帝定都于此并开始建设君士坦丁堡之后，又修筑了两道高高的城墙将城市与大陆隔开。第一道城墙长4英里，第二道则长达40英里，厚20英尺，位于第一道城墙西面约30英里处。这两堵防御城墙



成熟期拜占庭式教堂

同巴尔干山脉相连，成为君士坦丁堡的陆上屏障。从此君士坦丁堡便为重重高墙和道道海峡环卫，成为一个防御体系极为周全森严的大堡垒，在长达十世纪的帝国史中，该城虽然在大部分时间里一再遭受攻击围困，但是除了仅有的两次陷落外，几乎始终能保持金身不破。

君士坦丁堡自始至终都是繁荣的商业和文化中心，其交通要冲的位置使得商贾云集、物产汇聚，东西方之间的枢纽地位更造就了风俗竞秀、文明融通的局面。君士坦丁大帝将其称为"Nova Roma"（第二罗马），其中的殷殷期望昭然若揭。与此同时，他的目标还包括在远离罗马厚重古典传统影响的地方，为刚刚开始与基督教联手的政权开辟一片新天地。他启动了大规模的市政建设，使得城市里面从皇宫、府邸、广场、教堂、角斗场、公共浴场到商铺等等，一应俱全，非常壮丽繁荣。6世纪时城市人口达百万，开始全面超越当时颓败的老罗马。励精图治的查士丁尼皇帝后来用大理石全面翻新了因平民暴动而被破坏的市容，更添置了罗马式输水道和华丽的地下水库。

■ 圣索菲亚大教堂 ■

最能够代表拜占庭建筑风格的是这一时期的宗教建筑，而当下的宗教建筑已经不再是古典时期的众神神庙了，取而代之的则是基督教堂。基督教被解禁后，宗教活动迅速由地下转到地上，教堂纷纷涌出地面。最早的建设多采用罗马的多功能大厅巴西利卡的形制，甚至直接将旧有的巴西利卡大厅改为教堂用。东罗马也建有很多这类教堂，但是最能够代表拜占庭建筑自身独有风格的，还是那些集中式结构的教堂。而其中最出众的代表，自然是君士坦丁堡的圣索菲亚大教堂（the Hagia Sophia）了。

圣索菲亚大教堂的名字"Hagia Sophia"在希腊文中是"圣智"（holy wisdom）的意思，这是4世纪的神学概念，所指是三位一体（holy trinity）的神性中列于次位的基督耶稣。它还有另一个非正式的名字"Megale Ekklesia"，意即"大教堂"，生动反映了当年人们在它空前巨大的体积前的赞叹折服。

君士坦丁堡前后共有过三座圣索菲亚教堂。第一座是由君士坦丁大帝的儿子君士坦丁二世于公元360年建成的有半圆形后殿的巴西利卡教堂，它也是当时君士坦

> 注：三位一体——基督教神学对于无限而多元的神性的描述方式。三位一体的三个层次分别是：圣父上帝、圣子耶稣和圣灵，分别是神性的超越性的一般形式、道成肉身的具体形式和理念化的抽象形式。在基督教艺术中三位一体经常被表现为纵向上的耶和华、耶稣和白鸽的形象。

丁堡最大的教堂，毁于公元404年的宗教暴动。第二座是于公元415年落成的结构相似的巴西利卡教堂，共有五个纵厅，开三道大门，宽达60米，其遗址如今仍于现圣索菲亚大教堂正门外历历可见，该教堂毁于公元532年的“一神性论叛乱”(Rebellion of Monophysites)。旧教堂被毁后才32天，第三座圣索菲亚大教堂的复建工程已在余烟未尽的废墟上启动了。这是因为以教会强力维护者自居的查士丁尼皇帝平靖政局以后，立志建造举世无匹的最大宗教圣所，作为东方新耶路撒冷的权力和信仰的象征。查士丁尼亲自参与了工程设计，传说新教堂的形式即来自于他在梦中得到的神启。创造独一无二事物的雄心激励着查士丁尼，令他趋策整个帝国在巨大的工程中忘情地投入。他不但要教堂在结构上别具一格，且在豪华富丽上更要远远超越旧制。他指定了当时最著名的工程师安特密尤斯(Anthemius of Tralles)和伊斯多留斯(Isidorus of Miletus)，提供给他们约100名匠师和1万名劳工；最贵重稀有的材料也由帝国四境源源运来，巨大的斑岩石柱很多是取自帝国四境如埃及、罗马和小亚细亚的不同古代庙宇，象牙和黄金造像及饰物取自于小亚细亚以弗所的古代神庙。整个建设花费了约32万磅黄金，使得国库为之空虚。工程进展很快，五年后的公元537年12月27日便举行了隆重的落成典礼，此时兴奋得难以自已的查士丁尼撇开了郑重繁琐的仪式规程，兴高采烈地奔入大厅，双臂向天高呼道：“感谢上帝，选择我完成了一件如此恢弘的工程，哦，所罗门王，我已超越了你！”

因为位于地震多发带上，圣索菲亚大教堂饱受地震和火灾的困扰，不过始终得到了及时的修补加固。公元553年、557年和559年的地震曾摧毁其圆顶的东段，首任建筑师伊斯多留斯的侄子主持了修复工作。他将圆顶增高2.65米后，更在外墙添加了塔式扶垛强化结构。公元869年和986年的强地震又令西后殿和圆顶倒塌，直到公元994年修复完毕为止，教堂被迫关闭。公元1317年在东北和西南向的外墙上又添加了角锥形的扶垛。公元1348年圆顶的东段再次倒塌，此后得到了修缮。从15世

> 注：所罗门王——the King Solomon，《圣经》中记载的犹太国王，大卫王的儿子，以拥有超凡的智慧著称。传说他按照上帝耶和华的指示，在耶路撒冷主持修建了犹太人的规模宏大的圣殿。

纪上半叶留存的游记中可以看到，那时的圣索菲亚大教堂基本上已是处于荒废失修的状态了。由此可见，查士丁尼打造永垂不朽的圣殿的抱负贯彻得其实并不彻底，教堂庞大的体量和创纪录的净空高度始终是结构工程学上的巨大挑战，一朝落成并不意味着大功告成，亘古丰碑必须还要经受得住时间的无情考验。事实证明，在如此艰巨的空间课题面前，仅仅依靠原始的混凝土工艺和力学的精巧用心还是远远不够的；在材料老化和强烈地震的检验下，拜占庭工程师的方案一再出现破绽，从而不得不反复修补，着实狼狈。不过平心而论，工艺在实践摸索中不断发展完善，本是常情；同时，当年工程师们勇于创新、挑战极限的气魄也的确令人钦佩。

但天灾之外更有人祸。公元1204年十字军的洗劫中，大教堂亦被波及。米歇尔八世皇帝（Michael VIII，1261－1282年在位）修补了十字军造成的破坏，并添加了西南方向的扶壁。土耳其征服者穆罕默德二世于公元1453年破城进入教堂后，为其壮美所深深震惊，当即决定将其改为皇家清真寺。据说征服之后的当天下午他便于此进行了伊斯兰礼拜，可见教堂建筑美的强大感染力轻易便超越了宗教的门户之见。这伟大的艺术品虽然得以于战祸中幸免，但是作为清真寺，全新的职责要求其几乎全新的面貌，在5个世纪中土耳其人对其进行了不断的改造。首先在四角修筑了四座细而尖的授时塔（或称光塔），用于登高远呼，提醒穆斯林定时进行礼拜活动；穹顶上的十字架也被伊斯兰教的半月标志所取代，5万枚金币被融化用于将半月镶裹。此外还在外围陆续增加了许多附属性的小型建筑，如净身喷泉、陵墓、图书馆、学校、厨房等。因为缺乏系统性的安置，使得外观结构变得参差羌


圣索菲亚大教堂

尔。至于内墙上的壁画和马赛克图像，由于伊斯兰教规禁止圣像崇拜，所以在16世纪后全部被灰泥粉刷覆盖。土耳其共和国成立之后，首任总统凯末尔于1935年决定将圣索菲亚大教堂改建为博物馆，对所有宗教信仰的观众开放，被掩盖的马赛克也逐渐被剥露出来，得以重见天日。

从主体结构上看，圣索菲亚大教堂是一个以圆顶为核心向四周发展的集中式建筑。它外面围绕着花园，正前方有院落式的前庭，前庭后是分为内外两部分的前厅，前厅之后是包含中厅和两个侧厅的大厅，其平面布局仍明显保存了传统巴西利卡的特征。

毋庸置疑，圣索菲亚大教堂最引人注目的部分是那直径达33米，象征天穹和普世权力的中央穹顶。虽然比万神殿的穹顶规模略小，但它仍属古代屈指可数的大穹顶，不过由于多次修补，已经不再是完美的正圆了。如果用圣索菲亚大教堂与万神殿作一个对比的话，尤其能方便我们认识其特色：万神殿的建筑空间是圆形的，墙是弧形的，虽然美学效果一流，但是在空间利用上较不实用；圣索菲亚大教堂的建筑空间是方形的，墙是平直的，便于安置设施。但是这就带来了一个结构难题，即如何将方形平面与圆形穹顶有效接合的问题。仅仅靠两种几何形在边缘相交的四个点上的支撑肯定是远远不够的了，而在没有钢筋和金属构件的时代，又如何单单依靠厚重的墙面和壁柱对巨大穹顶加以支撑呢？拜占庭工程师们在这里采用了一种天才的突破性设计，即利用穹顶和拱顶的片段拼合为穹顶和立墙之间的过渡结构。具体来说就是在东西向上各用一个较小的半穹顶作支撑，半穹顶下还有次一级的更小穹顶，总共有八个副穹；南北向上用很厚的盾形拱作支撑，上下的穹顶和拱顶之间的空隙部分用叫作拱肩或者穹隅（pendentive）的三角形穹面结构加以补齐。这样穹顶的主要重量通过穹面和拱面引导到穹隅下面的四个面积各达100平方米左右的巨大柱墩上面，另一部分重力被长轴两端的穹顶和其中的小穹顶逐级传递分解，最终落在底部的外墙上。因此外部的辅助性扶垛和扶壁变得不可或缺，并在后世不断追加。

穹窿顶端最初饰以基督像，15世纪被换为《古兰经》铭文。穹顶的基部是40扇连续的拱窗，开窗不但减轻了穹顶重量和外张力，更造就了独一无二的美学效果——沛然射入的辉耀天光将穹顶由下而上照亮，光影交映使穹顶显得异常轻盈。举头看去，由镶嵌画细密装饰的圆顶丝毫没有砖石结构的沉重印象，反之却轻薄得好似一顶

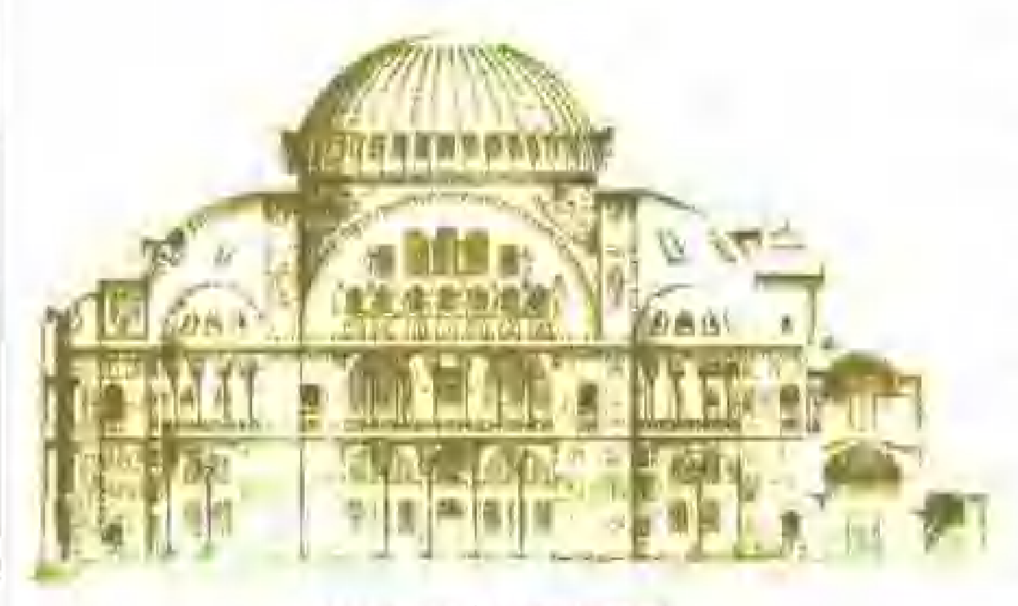
放置在光环之上的彩色帐篷，或者更好像是漂浮于半空之中。拜占庭官方撰史人普罗科匹尤斯（Procopius）曾精彩地描写道："它似乎并不是安置在下面的固体基础上，而是悬挂在从天空中垂下的一条金链上一般。"这里所实现的空间通透感比较起万神殿来更为强烈，更高敞宏大的内部空间可以顺畅地升腾，直至融入无限天宇中。



圣索菲亚大教堂穹顶结构图

前庭共有七道门通入前厅，其中常用的有三道。前厅分为外厅和内厅两进，外厅有60.9米长，进深有6.03米，顶部有连续的交叉拱，在拜占庭时期，未受洗礼的人不许进入内堂，只能在这里参拜。外厅有五道门通向内厅，橡木门扇上镶有镀金的青铜板，装潢精美。内厅的拱顶上完全为精美的马赛克所覆盖，墙面则覆盖以条纹大理石。色彩艳丽的金地马赛克使用植物和几何纹样，十字架题材遍布其上，同时回避使用人像，这是查士丁尼时代的装饰风格。正门上引人注目的白袍耶稣像应是10世纪的作品，在他左右分别是圣母玛利亚和圣天使加布里埃尔，脚下匍匐的则是皇帝利奥六世（Leo VI），利奥六世正在为自己四次婚姻的违规行为谢罪忏悔。内厅共有九道门通向中央大厅，南边的三道门由公众使用，北边的三道门提供给避难者，它们的样式简单朴实；中间的三道门供皇帝和其仪仗使用，装潢富丽，尤其是正中的一道门华丽异常，用于包裹门扇的金银薄板不幸被贪婪的十字军揭去，传说制作这些门户的木材乃是取自于诺亚方舟。

中央大厅是一个体量空前庞大的单一空间，从正中的皇帝大门到后殿末梢，约100米长的空间中一览无余。大厅平面的样式很别致，好像一只胖乎乎的熊趴在地上，后殿里呈"品"字布置着三个半圆形偏殿，好像是熊的头部和前足，在相对的方向对称地设置两个形式相同的半圆形偏殿，仿佛是熊的后足。这只熊的胸腹部是令人印象尤其深刻的所在，在一个宽32.3米，到正门纵深为79.3米的近似长方形的开阔空间里，由高达55.6米的高悬穹顶、雄伟的大理石列柱和圆拱共同营造出压倒性的庄严气氛，令人窒息。大厅中共有107根立柱，其中40根在底层，其余的分布



圣索菲亚大教堂剖面图

在第二层的回廊（gallery）中。回廊共有三段，分别位于北面、南面和西面。西面的功能最为显要，是提供给皇后及皇亲用的；北面的部分由贵族妇女使用。很明显，它们的效能相当于后世剧院的楼厢。柱廊之上的南北墙的拱下墙（tympanon）上各开了12扇拱窗，分两列，下七上五。这些开窗既减轻了墙壁重量，又能起到传导穹顶重力的作用。中厅墙壁由下而上直到回廊的高度全都贴着特选的珍贵彩色大理石，石材来自帝国各地，象征着八方辐聚。北墙上的壁龛中装饰有穿着白色法衣的宗教领袖像，身边镌着各自的名字；除此之外还有精巧的小型装饰性板状石雕，里面表现了海洋题材，诸如海神的三叉戟和海豚等；更加触目的则是在回廊高度上悬挂的几个比例惊人的巨大圆形徽章，那是伊斯兰教徒设置的直径达7.5米的广告牌，上面写着“安拉”、“穆罕默德”和几位哈里发的名讳。中厅的两侧各有一道侧厅，三部分的总体宽度是70米。地面所铺的有黑条纹的灰色大理石来自马尔马拉岛，工匠将石料剖成片材然后精心拼合，其纹路仍能流畅接续。起主要承重作用的四角上的柱墩被掩盖于视线之外，从而使得在视觉上体验更多的轻巧的同时，令空间在各个方向上无碍地自由伸展。

当年的这座皇家教堂里面，到处珠光宝气、金碧辉煌，举行教仪的时候场面之盛，令人遐想。当时的皇帝头戴缀满宝石的皇冠，身穿镶金的紫绸长袍，扈从如蚁，仪仗如云。在他参拜的时候，臣民黑压压一片跪倒在他身后，只有少数权贵才能在得到嘉宠时亲吻他长袍的镶边，奢华排场远远超过了罗马时代的景象。拜占庭皇帝有任命大主教的权力，从查士丁尼开始，皇权事实上囊括了教皇的功能，他同时有意识地通过世俗权力和宗教权力将自身地位加以神化，塑造为上帝在地上的唯一代言人。很明显，这种人神合一的无上地位是具有东方专制集权制度色彩的。据记载，在教堂中供职的常设神职人员共约600人，其中包括80名教士，150名执事，40名

女修士，60名下级执事，160名诵经士，25名领唱人和75名门卫。在此庄严气度下，参拜者进入时都东张西望兴奋不已，而离开后都会不由自主地在回味描述中将印象加以溢美夸张，这自然使得大教堂在民众心目中的形象愈加完美高大。

在各种装饰性元素中，柱头和拱券首先在造就圣索菲亚大教堂的建筑美中扮演了重要角色。尤其是样式雍容华美的柱头，属于拜占庭石雕的最高成就，其中最出色的片断见于底层的柱廊。这里的精美柱头已经超越传统柱式规则的束缚，在复合柱式的钟形大模样下，大胆采用了水平的多重细密花边题材，具有浓郁几何装饰意味的东方气息，其精雕细刻的镂空手法非常高明。其间除了各种植物和几何纹样外，还可见到查士丁尼和其妻子特奥多拉（Theodora）名字的字母组合。柱头的饰带与拱券上的雕花彼此延伸连接，相同的工艺和质量使得两部分结构浑然一体。

教堂墙面上的大量马赛克装饰则属于拜占庭基督教造型美术的主要形式。虽然在此也可见壁画，但是从其审美情趣和特征上来看，仍处于马赛克的阴影之下。所有的构图都采用绚丽的金色背景、简单的平面设色和单纯的线条，这些特点和当时发达的金银珠宝镶嵌工艺不无干系。圣索菲亚大教堂的早期马赛克主要表现内容是物体和纹样，人像是10世纪之后才出现的。这是因为公元726年皇帝利奥三世（Leo III）拘泥《圣经》条文，下令禁止表现宗教偶像并销毁大批圣像。此后圣像破坏者和圣像崇拜者之间进行了持久的争论，最终达到的折衷方案是禁止宗教雕塑，但允许宗教绘画。所以教堂雕塑被局限于边缘装饰，大型造像几乎完全消失，而马赛克和壁画取而代之占据了装饰艺术的主导地位。回廊中有一幅最著名的马赛克作品在东墙上，表现的是11世纪的女皇佐伊（Empress Zoe）和皇帝君士坦丁九世捧着卷轴和钱袋恭敬地侍立耶稣两侧，他们的镶金错银的大礼服和皇冠用闪烁的马赛克来表现真是再合适不过了。佐伊先后有三次婚姻，据说每次新婚之后墙上的皇帝面容都要与时俱进，及时更新。另一幅表现的是皇帝约翰二世（Emperor John II Comnenus，1118－1143年在位）和皇后、皇子侍立在圣母和圣婴两旁，这件12世纪的作品相对来说手法就更加柔和自然，具有更多的现实主义色彩。最高精品却是那一副12世纪的《三圣图》（the Deesis），该图下半部已严重残缺，作品表现的是站在施洗约翰和圣母玛利亚之间的耶稣，耶稣面部通过明暗阴影表现出来的准确结构和生动神态，达到了很高的写实水平，传达的性格特征和情绪状态也都非常贴切。后殿的半圆穹

> 注：马赛克——Mosaic，用彩色石料拼贴而成的镶嵌画。这种艺术形式很早就在地中海区域内流行着，克里特文明时期就已有很精彩的作品，罗马时期马赛克运用得也很普遍，庞贝城遗址中亦有大量发现。拜占庭时期中它超过了其他造型艺术形式而成为最集中发展的门类。此时的马赛克的用材一般是彩色玻璃或大理石小块，因此光学效果特别莹润明亮。构图一般采用单色调背景，6世纪前常用蓝色，此后逐渐在重要建筑中使用金色背景，背景是用纯金箔铺底做成的，非常华丽。拼贴在金箔上的玻璃块各有角度起伏，并不平坦，参差的结果是为了造成光线折射斑驳闪烁的生动效果。拜占庭马赛克作品的造型大多比较平板单调，没有层次和透视，人物缺乏动态，神态也较呆板，只有少数作品达到了一定的写实高度。总体而言，拜占庭时期的马赛克作品在客观刻画的水平上已经比古典时期大大退步了，其中的主要原因一方面固然来自东方审美情趣的影响，更重要的还是基督教教义中排斥偶像表现，强调精神生活，鄙视肉体和感官愉悦的倾向所造成的，图像人物于是变成了仅仅用于寄托精神的干瘪空壳。


圣索菲亚大教堂内马赛克壁画《耶稣像》局部

顶上有一幅圣母怀抱圣婴的像，两侧的天使像依稀可辨。在穹隅的位置上有四个巨大的四翼天使像，东侧的两个是马赛克，西侧的两个是壁画，由于表现人像违反伊斯兰教规，因此天使们的面容后来被叶片状的金色盾徽所遮盖。

教堂的东方色彩不仅仅限于装饰元素上，其中更有许多充满着非理性神秘气息的传说轶事。例如在南北偏殿里面就各有一根奇特的方柱，南边的一根上面有一个隐约的手印，据说是圣母玛利亚的手迹；而北边的一根上面有一个孔，人称如果将手指插入并许愿，手指抽出来是湿润的话愿望即可实现，该柱从而得名为"汗柱"。

教堂外部的扶壁、拱、半穹等结构像一重重的波浪涌向高处，在主穹顶达到高潮，完成了异常宏伟的纪念碑效果。与此同时，外部印象已远不如内部空间那样纯粹统一，主要是由于外墙上的那些显得杂乱的粗拙扶垛造成的干扰——由于穹顶的大跨度和净空的大落差，此类稳定性结构辅件不可或缺，但是现存方案主

要只顾及了结构力学上的功能性，缺乏整体规划和连续性的同时忽视了美学效果。当时关于扶垛问题，尚未有成熟的解决方案，而相对令人满意的答卷则要等到哥特艺术时代中才能出现。

教堂采用的比较特殊的建筑工艺包括为了减重而特制的低温烧制的轻型砖，此外在混凝土中也混入此类比重小的砖屑。在重要的结构件如主柱墩上，不是用常规水泥做黏结物，而是用融化的铅，以确保足够的强度。

圣索菲亚大教堂的总面积约7500平方米，在世界上排名第四，仅仅落在罗马圣彼得大教堂、米兰大教堂和伦敦圣保罗大教堂之后。而在罗马圣彼得大教堂落成之前的八百年内，它是世界上最大的穹顶建筑。圣索菲亚大教堂是东罗马教廷的枢机主教堂，也是拜占庭皇室用于举行加冕礼的皇家教堂，在整个东正教世界内具有至高无上的地位。作为建筑经典范例，该教堂的影响非常深远，土耳其帝国后来在近中东兴建的大型清真寺都以其为蓝本，而自此以后集中式的方形堂和雄伟饱满的中央圆顶就几乎成为了大清真寺的制式建筑语言。此外在东欧的东正教国家里面，多数东正教教堂都追随集中式的形制。基辅大公弗拉基米尔的使者们当年被在圣索菲亚大教堂中看到的华丽仪式而倾倒，他们在报告中写道："……我们不知道是在天堂，还是在人间。因为人间没有如此壮观、如此美丽的景象，简直叫我们难以形容。"这使得俄罗斯人在大约公元988年皈依东正教，并且在公元1037年开始在基辅仿建自己的圣索菲亚大教堂。因为其无数后裔，圣索菲亚大教堂完全可以称作是整个东方建筑家族中的一位伟大母亲。

"希腊十字式"教堂、圣维塔莱教堂和圣马可大教堂

圣索菲亚大教堂作为拜占庭教堂的开山之作，尝试性还很强，所以还不能算是最典型的东正教教堂，至少其平面上还有明显的巴西利卡的痕迹。而后来演化出来的制式拜占庭教堂则多是所谓的"希腊十字式"，其特征是采用近似正方形的主体平面，在其中建出一纵一横垂直相交的核心空间，成为一个称为所谓"希腊十字"的等臂十字形。穹顶位于正中的小正方形上面，十字的四臂上方或者是筒形拱或者是半圆的穹顶，在彼此接合的位置上添加穹隅与中央穹顶取齐，祭坛位于穹顶之下。四臂外的四角另辟作方形小间，它们的房顶比中央部分的要低，以便保持外部清晰的十字形结构效果。这个位置上有时也设置四个小形穹顶，与中央穹顶呈众星捧月状



“希腊十字式”教堂平面

相呼应。中央穹顶常常被一段墙面或者鼓座进一步托高，加强纪念性，这种由中央逐级滑落的体系也象征着天界、人界、阴界的层级关系。“希腊十字式”教堂也倾向于强调内部空间，外墙非常朴素，而内部则充斥色彩艳丽的墙面装饰和贵重建材。在这样纯粹的集中式结构里，由于十字臂的小进深，可利用的空间相当有限，所以在外围常常被迫添加附属建筑，较常见的是在西向加上一两道前厅，在东向加上三个半圆偏殿，等等。这类的教堂数量众多，但是规模一般较小，穹顶直径很少超过4米。造成这种现象的原因一方面来自于技术上的困难，一方面则为社区和修道院规模（100人左右）所限，同时也是为了维护清晰的美学效果和十字形宗教象征意义。总之，“希腊十字式”不是以规模取胜，而是以清晰的体系和均衡的比例打动人心。

集中式的建筑理念不仅在东罗马帝国广为流传，也影响到西欧，比如查士丁尼皇帝曾驻跸的拉韦纳（Ravenna）就有著名的圣维塔来教堂（San Vitale）。该拜占庭式教堂建于公元525～547年，体积不大，但是内部空间甚为曲折复杂。其平面是别致的八角形，穹顶和底层拱廊之间还有一层环廊，各面开间都是拱面上的两层由双柱托出的三联拱，环廊在东面中断，隔出一个半圆形的后殿来，在西面则有一个扁长的前厅以奇特的相切形式与八



拉韦纳圣维塔莱教堂

角形主体相接。八角形的穹顶直径有17米，教堂通高30米。其内饰非常精美，在布满细密花边状装饰主题的柱头上，可以清晰地感觉到来自圣索菲亚大教堂的渊源。金碧辉煌的马赛克壁饰中，最为著名的是后殿南北墙上表现查士丁尼皇帝和特奥多拉皇后的两幅，此间不仅可以瞻仰这两位鼎鼎大名人物的真实容貌，更可体会到他们追求不朽的苦心。图上两人虽然分别捧着献祭用的圣盘和圣杯，却并没有多少恭敬惶恐的神态，反之在华丽袍服的炫耀之外又在头顶添上只有大圣徒才有资格使用的圆光。查士丁尼的十二个扈从暗拟耶稣的十二门徒，而特奥多拉外袍上的三王来拜图样更是影射着比照圣母的用心。此外于造像手法上，程式化的平板身体和干枯面庞外只留下一对大眼奕奕生辉，更属于排除人性高扬神性的路线。不管是要做耶稣的继承者还是代理人，地上的皇帝们明白无误地表达了大踏步登上神坛的野心。

威尼斯(Venice)这座西罗马遗民建立的水上都市，依靠在东西方之间转运商业和摆渡十字军发家，也受拜占庭的影响至深——城中的主教堂圣马可大教堂（Basilica of San Marco）是拜占庭教堂的一个经典代表。该教堂是为了保存城市守护神、使徒圣马可的遗体而建的。现存的这一座是于约公元1063年在被毁的旧教堂上重建的。它的平面也由其前身的巴西利卡式调整为希腊十字式，正中和四角各有一个穹顶，穹顶都是双层结构，里面的一层弧度平缓，外面的则着意拔高，以加强雄伟高大的效果。其立面于15世纪完成，异常华丽而富于纪念性，外部的精美细节来自较晚年代的不断修饰，因此已经与拜占庭自身风格出入甚大。这里五道连拱门之上还有一波对应的连拱，其间是一道露台式的回廊，拱下穹中是拜占庭式的金地玻璃马赛克，而拱顶上却又是伊斯兰式的弧形尖顶，真是一个美轮美奂的混血儿。其内部装饰以彩色的大理石板和精美的马赛克，马赛克画表现的多是圣像和圣徒的生平，金箔



圣马可大教堂现状

做底敷设到了教堂上部空间的方方面面，汇总成一片迷离的超凡华贵景象，见证了当年城市共和国纸醉金迷的豪奢繁荣。无怪后人干脆将圣马可大教堂俗称为"黄金大教堂"了。

拜占庭文明好像一个榫卯建筑构件，既完成了时间上的过渡，又造就了空间上的勾连，它响彻了罗马帝国的余韵，渲染了斯拉夫文明的背景，同时揭开了新中东格局的序幕。在这样那样的效用之外，就总体而言，拜占庭文明充满了因循保守的老朽气息、缺乏创新和改革，十足一个日薄西山中陶醉于旧日功勋荣誉里的耄耋老人。



圣马可大教堂室内

第二节 原罪网罗

西罗马帝国崩溃后，蛮族以部族为建制在废墟中四下横行，带来连绵混乱和破坏。当欧洲已经没有什么值得劫掠的目标后，有的部落甚至渡海打到北非去了。但是相对有远见的部落却及时圈占了肥美的土地，开始打造立国的基业，其中成就最大的是日耳曼人中的一支——法兰克人(Franks)。他们在高卢北部建立了墨洛温王朝（Merovingian），其精明的国王克洛维（Clovis）联合了法兰克各部落。通过皈依天主教，他又赢得了教皇和高卢人的同情，从而建立起包括现在德法疆域的强大王国。但克洛维的后代昏庸无能，国权旁落。宰相矮子丕平（Pepinthe Short）是一位曹操式的人物，花言巧语居然劝得末代国王出了家。于是他自己在公元751年称王，创建了加洛林王朝（Carolingian）。丕平之子就是英明神武的查理曼大帝(Charles the Great)，又称卡尔大帝。他征战一生，开疆拓土，征服了除去西班牙、北欧和俄罗斯的欧洲大部，几乎重新统一了西罗马帝国的欧洲部分，声威赫赫。公元800年圣诞节，教皇利奥三世（Leo III）为他加冕，承认他作为罗马皇帝继承者

的地位，查理曼遂成为西方无可争议的新统治者，接受了“奥古斯都”的欢呼拥戴。

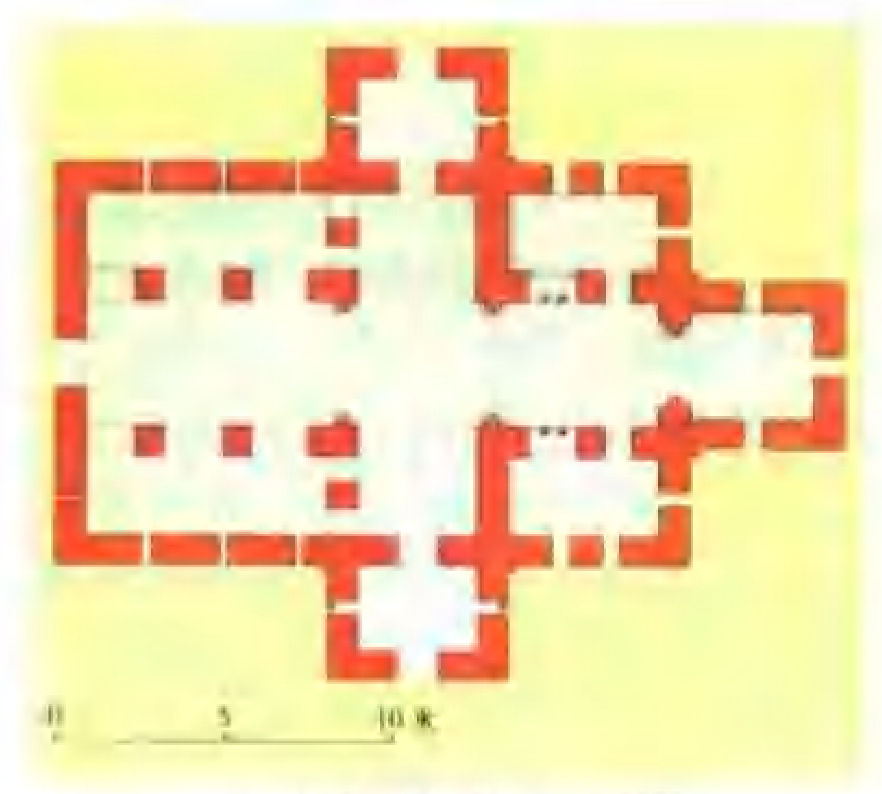
惜乎！查理曼帝国的崛起却只不过是昙花一现。查理曼于公元814年去世后，帝国被继承人分割，之后又很快陷入分崩离析局面。这为侵略者提供了可乘之机，南部的穆斯林、北部的乘京海盗和东方的中亚游牧民将欧洲团团围住，杀人放火四境不宁。这一时期较大的两个强权是：由法兰克人继续掌握的高卢演化而成的法兰西和东部日耳曼人控制的日耳曼尼亚，后者包括原查理曼帝国的东部，即现在的德国和中欧地区。不过日耳曼尼亚当时还处于松散的部落联盟形式，尚未过渡成统一国家。但教皇失去了查理曼这座靠山后，不堪意大利诸侯之扰，遂向日耳曼人求援。于是萨克森地区首领奥托（Otto）立即赶来成功救驾，教皇于是投桃报李，赏给奥托“罗马皇帝”的虚衔。奥托得意洋洋，回去后就在自家的花果山上竖起了“德意志神圣罗马帝国”的大旗，一直招摇到了公元1801年。可是直到它被拿破仑的战车推倒为止，所谓的帝国始终是有名无实，处于分裂局面，恰如整个一盘散沙的欧洲。就这样，动荡和分裂构成了欧洲中世纪前期的主旋律。

当原蛮族君主们一批批地率众拜倒在教会圣坛前面时，其动机其实非常暧昧。他们并非被教理所宣扬的博爱所感染打动，而是看到了宗教工具的多重效能，即一方面可以得到教会组织的拥戴，一方面可以利用教化奴役民众。宗教好像一张天罗地网，上面有两个绳纲——君权和教权，国王和教皇合力将这张大网抛在百姓头上，小民没有一个有幸得脱。而罗网上面的无数坠子，就是星罗棋布的教堂了。

“拉丁十字式”巴西利卡

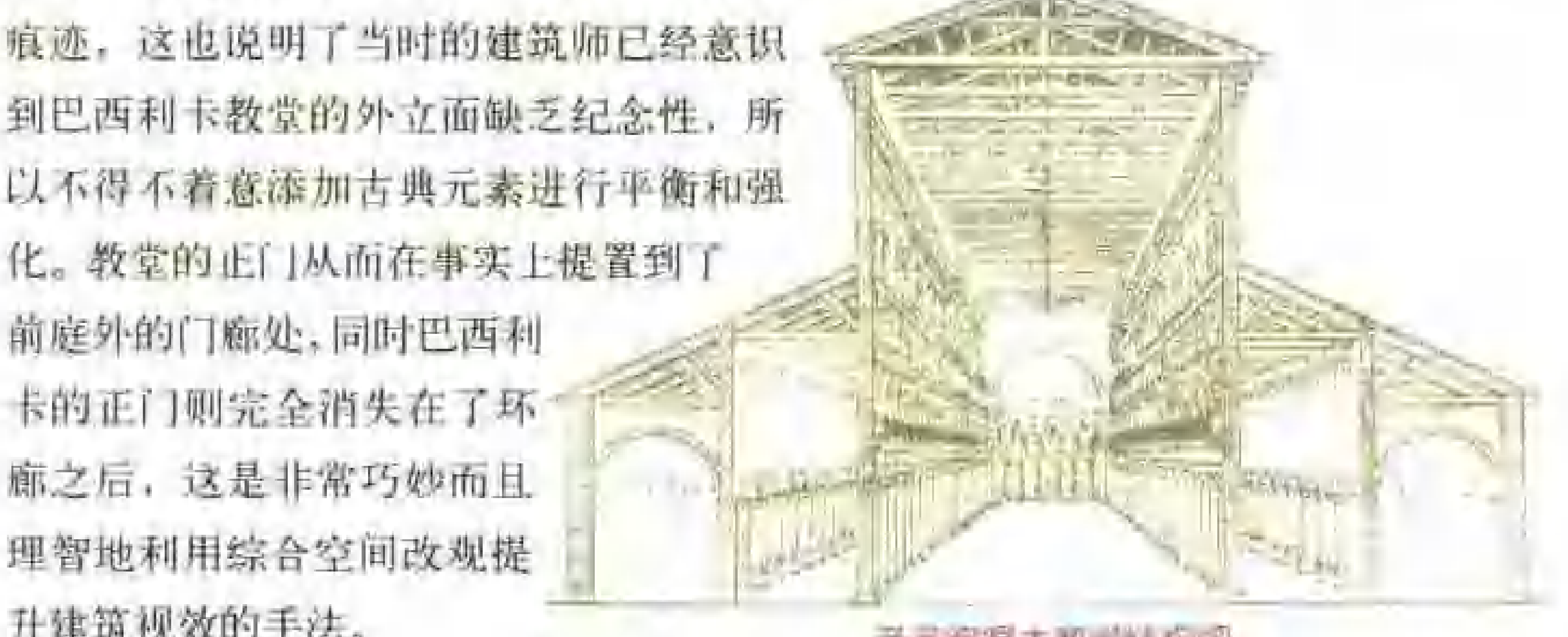
坠子里面最沉的一粒应属罗马的老圣彼得大教堂（St.Peter Dom）了。该教堂为了纪念殉教的使徒圣彼得选址于其当年的受难地上。

教堂最初采用的是巴西利卡式，但是形式已经不再是单纯的长方形平面，而是经过了发展的所谓“拉丁十字式”。“拉丁十字式”与拜占庭式的“希腊十字式”的区别在于十字不再是等臂的了，其横臂要短于纵臂，而横臂是将后殿部分的两端加长后，突出长方形轮廓外形成的横厅。在老圣彼得大教堂里面，“拉丁十字式”的特征十分明显，整个大厅被立墙在靠后的位置上隔断为前厅和后厅两部分。前厅被两递柱廊和两道拱廊分割为五个部分，分别是宽阔的中堂和四个较窄的侧堂。列柱支



“拉丁十字式”教堂平面图

撑的一段墙面从中央到外墙逐级降低，屋梁就楔在这六段墙面上头。斜坡面屋顶分成两段，中央托高出一截来，一方面是为了使结构更为曲折高耸较有纪念性，而且从屋脊顶端看去十字形更加明显；另一方面也是为了创造一段可以开窗向幽暗的中堂提供光源的墙面，其造就的屋顶效果有些近似中国的宫殿的重檐。前厅与后厅，同时也是纵厅与横厅相交的地方，有一个巨大的圆拱，为放置着圣彼得遗骸的后殿做了一个着重的眉注，这个圆拱取了古典凯旋门的形式和内涵，象征着耶稣对死亡的征服。后厅狭长，中央有向后凸出的半圆形后殿，用于安置祭坛、教皇宝座、教会人士的座席等。后来因为唱诗班也出现在后殿里面，空间显得局促了，所以半圆后殿的规模有不断扩大的趋势。教堂的主体面积并不太大，但是却有相当广阔的前庭，面积几乎与外厅相等。前庭被柱廊围合，形成封闭的广场形式，庭中有象征洁净灵魂的喷泉，而且外面有非常雄伟的近似凯旋门样式的连拱门廊。这一切都明显来源于罗马的古典传统并带着罗马广场的痕迹，这也说明了当时的建筑师已经意识到巴西利卡教堂的外立面缺乏纪念性，所以不得不着意添加古典元素进行平衡和强化。教堂的正门从而在事实上提置到了前庭外的门廊处，同时巴西利卡的正门则完全消失在了环廊之后，这是非常巧妙而且理智地利用综合空间改观提升建筑视效的手法。



圣彼得大教堂结构图

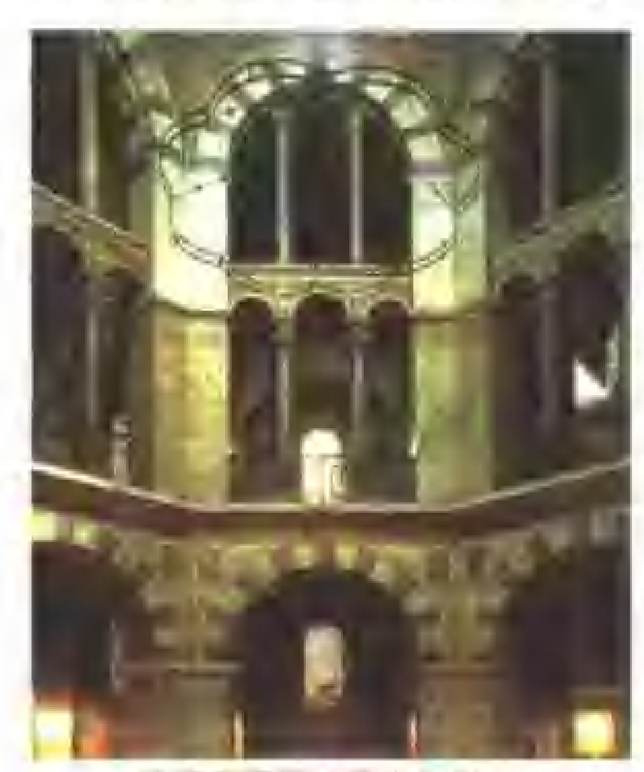
巴西利卡教堂的弱点不仅仅在于外部的平板单薄，内部也经不起推敲。其屋顶虽然简洁轻巧，但是梁架结构限制了净空发展，高度和宽度都有限，而且墙壁要完成承重的功能，开窗较小，所以内部相当阴暗。此外其木制梁架暴露在半空中，既不美观，防火性能也差，砖砌的墙体也不够厚重华美。旧形制限制了它行使天主教最高枢机教堂的功能，所以在16世纪这座建筑被拆除，原址上修建起了外观和内部都更加宏伟壮丽的全世界最大的新圣彼得大教堂，旧的巴西利卡教堂遂不复可见，但是直到今天其遗址还是可以在新教堂地基下的通道中看到些许片断。

加洛林时期建筑

老圣彼得大教堂仍然是罗马人的作品，且让我们来看看日耳曼人的作业吧。加洛林王朝时期的代表性建筑有查理曼大帝在德国亚琛（Aachen）修建的行宫教堂（Aachener Pfalzkapelle）。当查理曼去意大利探望教皇的时候，在拉韦纳看到了圣维塔莱教堂，深为感



德国亚琛查理曼行宫教堂



德国亚琛巴拉丁大教堂

动，所以回家以后一定要原样复制这个他“所见到过的最美好的东西”。幸亏这位见识有限的皇帝没有再去游览君士坦丁堡，不然他老家那些匠人岂不要遭殃？查理曼的这座小教堂也是八角形的平面，底层的柱廊上却有两层回廊。下层回廊的西向安置有查理曼简朴的大理石宝座，正对着祭坛方向，居高临下，看不出应有的恭谨态势，八角形穹顶上饰有金地马赛

注：主教座教堂——亦简称为主教堂，在各种西方语言中分别为：英语cathedral，德语Kathedrale，法语cathédrale，来源于希腊文的kathedra，意为"椅子"，引申为"主教席"，由这个字源产生了代表主教座所在的主教堂的概念。中世纪的天主教会采用与封建世俗权力类似的等级体系，在教皇以下好像金字塔一样分成多级大小教区，教区的最高神职主管是主教，主教活动的教堂是主教座教堂，主教座教堂下辖若干基层教堂，它们的管理者是牧师或者称为神甫。大教区的总主教称为枢机主教，有权辖制一般主教，因为他们的礼服是红袍也常被称为红衣主教，只有红衣主教才有资格参选教皇。

克圣像。该教堂现在是亚琛主教座教堂的核心部分。后来人们又在西面添加了一座尖塔，在穹顶上加盖了晚期罗曼式的高穹，在东面延伸出了哥特式的中厅和后厅，形成了奇特的混合风格。这座教堂好像具有旺盛生命力的活物，一千多年来一直伴随着时代风格不断地生长发育。亚琛主教座教堂是德国地位非常重要的一座教堂，因为查理曼的传统，在神圣罗马帝国时期长期被用作皇帝的加冕教堂。

除了受到拜占庭的影响外，加洛林时期的日耳曼人也仿造了大量巴西利卡教堂，只是多数异常简陋，外形不但毛糙，比例也常常不美观，处处泄漏出蛮族建筑师有限的工艺水平和审美力。与此同时，他们却不墨守成规，更富有创造力，经常会在常规框架下进行异想天开的改造，或者在外部添设一座奇峰突起的巨大方塔，或者将两座巴西利卡交叉嵌合在一处，凡此种种，不一而足，常常不和谐到了荒谬突兀的地步。但是如果考虑到当时的工匠进行这类探路性的尝试时，其心态正如同儿童用积木随心所欲地再现心目中的零乱灵感，即使莽撞天真也属情有可原。

在经过种种摸索之后，得出的最具影响的建筑形制应该就是所谓的"西面构建"（Westwerk）了。出现这种创建的背景如下：因为在教堂建设中逐渐形成了将大门开在西面的传统，而地位最尊贵的圣坛则设置在与大门相对的东面，以便教徒参拜时面对着耶路撒冷方向的耶稣殉难处。同时常规巴西利卡的西立面除了大门和开窗之外，只剩下简单乏味的墙面，显然缺乏纪念性，无法给准备踏入教堂的人造成深刻印象。这个问题在老圣彼得大教堂那里也出现过，罗马人的解决方案是添加平面扩展的前庭和门廊制造庄严，而日耳曼人则在另一个维度上寻求突破——在纵向上，

开始修建高塔。往高处走的趋势一旦冒头，便一发而不可收拾。中世纪的天际线中，从此雨后春笋般挺立出无数的破空塔尖。在讲求实用的罗马人那里，除了军事望楼和可以登高的纪念柱外，很少修建费而不惠、缺乏实际功能的高塔，但是在急于呈现宗教虔诚和表现等级权威的日耳曼上层看来，高可凌云的塔楼正是最理想的表现形式。



德国荷禹科斯特尔的廊维教堂

“西面构建”的基本形式是教堂西面两座对称的高塔，其构造厚重坚实，留有军事防御建筑的痕迹，更有抗拒鬼怪的含义。因为在当时被教会以非常简单直观的方式加以教化的民众看来，日出的东方象征着庄严神圣，而日没的西方则是邪恶和死亡势力出没的所在。教会也在有意识地使用这种光明黑暗两分的神学比喻，因为耶稣曾自称为“世界之光”，而在教堂庄严柱廊的纵向引导下，信徒们从黑暗的西面出发，趋向光明的东方去参拜，正象征了追寻和皈依天主的历程。“西面构建”的代表建筑有德国荷禹科斯特尔（Höxter）的廊维教堂（Abteikirche von Corvey），这是一座本尼迪克教派的修道院教堂，由查理曼的儿子虔诚者路德维希（Ludwig der Fromme）于公元822年主持建造，属于极少数完整保存下来的加洛林式教堂之一。其西立面的结构简洁朴实，同时也僵硬平板，来自城堡形式的影响也很明显，坚厚的石砌墙垒构成了主体，双塔也尚未完全独立出来自成体系。教堂中有走廊与塔楼相通，皇帝和侍从可以在两边自如来去，这可以理解为君王将自己所熟悉的宫堡环境和尚不甚信任的教堂加以空间上的结合，或者说是一种两权合一的尝试。

奥托时期建筑

神圣罗马帝国初期，因其草创者是奥托，亦被称为奥托时期。该时期的代表性建筑有德国黑尺得斯海姆（Hildesheim）的圣米歇尔（St.Michael）教堂。该教堂建于公元1001～1033年，有相当奇特的结构，正门并不按习惯开在西面，而是很不

显眼地位于南墙一隅。它有两个半圆殿，比一般教堂多一个，分别位于东西两端。如果看平面图，几乎可以说它是由两个拉丁十字式的巴西利卡背向叠合而成的，若加以拦腰斩断的话，仍然是两个完整的巴西利卡。其整体结构严格对称，中轴线上有两座巨型方塔，四角各有一座圆形细高尖塔。



德国黑尔得斯海姆的圣米歇尔教堂

圣米歇尔教堂没有强调“西面构建”，但是却包含不少其他革新形式。首先，是带回廊的相当大的半圆后殿。回廊内侧以柱廊隔出一间内殿来，增加了层次感和神秘性，像这样的内殿里面常用来安置供朝圣者礼拜的圣物、墓穴或者珍宝，圣米歇尔教堂的内殿中是为其奠基的主教的墓穴。其次，是在十字形平面结构的相交点位置上建塔，这种建在屋脊中央的塔叫作“四聚塔”（Vierungsturm），用于增加升腾之势。与此同时，塔下方由纵横轴相交而成的方形区域也被分划强调了出来。第三，在列柱中采用了两根圆柱和一个方形柱墩参差更替的布置，柱头采用各种粗拙的立方体形式，叫作立方体柱头（Würfelkapitell），圆拱上是有典型时代特色的红白相间图案。第四，教堂房顶下铺设了木制天花板，上面有描绘耶稣族谱的彩画，房梁框架从而就被掩盖了。

罗曼式建筑

经过前几个时期的探索和积累，日耳曼人终于创造出一套完整而独立的建筑风格语言，这就是罗曼式建筑（Romanesque）。字面上的原意是“罗马风格建筑”或者“罗马式建筑”。这种来自19世纪的命名当然不尽准确，但是也清晰地表现了该风格与罗马建筑的渊源。

罗曼式主要是一种宗教建筑风格，作品多为修道院和教堂，时间跨度大约是从

公元1000～1250年。罗曼式建筑在继承了罗马建筑的拱券技术和古典柱式之外，还沿袭了早期教堂拉丁十字式的平面结构。至于罗曼式建筑的自身典型特征则是：墙体沉重厚实，墙面上开户开窗均用圆拱形；采用“西面构建”，西立面上建立一到两座尖塔钟楼，有时也建筑“四聚塔”并在其上设钟楼，西立面设置正门，门中建造多层同心圆拱，上面排列精美雕塑；中厅柱廊中的列柱和柱墩以不同大小或者形制的方式有韵律地交替；因为窗口窄小，中厅内空间阴暗神秘；中厅上以拱顶取代木梁架和木制天花板，随着净空的提高，外墙越来越多地采用扶壁来平衡沉重的拱顶的侧推力；相对中厅的朴素，东段含有圣坛的后殿装潢华丽；后殿带有回廊，面积相当大，而且由于不断增加的对圣像圣物膜拜的需要，在后殿内外陆续增设小型礼拜室加以专门供奉陈列，从而使得总体平面结构渐趋复杂。


早期罗曼式教堂典型——圣热那亚教堂

下面来看几个罗曼式建筑的代表作。首先是位于德国莱茵河畔的斯拜亚皇帝主教堂（Kaiserdom zu Speyer），这是现存最大的一座罗曼式教堂。皇帝康拉德二世（Konrad II）于公元1027年为其奠基，公元1061年教堂落成，二十年后，皇帝海因里希四世（Heinrich IV）又将其整体翻建。该教堂在中世纪是德意志不同族系的八位皇帝的埋骨地，从而也成为了皇权的象征物，更因为当时的显赫地位而成为中世纪早期许多教堂的样板。该教堂于公元1689年曾遭火灾，整个西半部被毁，公元1794年又受到法国大革命的波及破坏，直到19世纪才得到全面修复。


早期罗曼式教堂典型——圣佩德罗教堂

皇帝主教堂长134米，宽55米，纵厅总宽37米，外墙厚达6米，中厅净高33米，宽13.8米，东边钟塔最高有71米。其主体结构和圣米歇尔教堂有些类似，也有两座“四聚塔”和四座外围尖塔，但

是斯拜亚皇帝主教堂只有一个半圆殿，是典型的拉丁十字式。这里有雄伟的“西面构建”，两座尖塔坐落在立面之后，相对独立。西立面在水平方向上分三个部分，下面有三道拱门，重拱间有精致的小型雕塑；中段有两个拱窗围护着一个轮形圆花窗，花窗中央有耶稣像，四角上是四大福音使徒的象征兽；顶上是柱廊上的两翼屋顶和三角形山墙。整体印象庄严厚重，玻璃窗和雕刻等装饰性元素所占的比重很小，墙面占据了绝对优势，而且墙面上的装饰纹样以水平线条为主，效果素朴沉着。这个西立面虽然是19世纪建的，但是仍然维持了与旧有罗曼式建筑的和谐统一。“西面构建”的厚度很大，中间形成了一进前厅，其顶上有三个十字拱。三道大门也有前后两重，外面的正门上方有六个壁龛，其中安放着圣母子等圣像；内侧的正门比较简朴，除了石雕壁柱和饰带之外没有其他雕刻。但是该处墙体如此之厚，以至于从内外两面都修建了六层递进的同心圆拱，中央则是青铜铸造的拱形大门，顶部雕有进行末日审判的基督像。圆拱和墙面上随处可见典型罗曼式的红白相间的图模。“西面构建”的上部空间由皇帝和其随从在礼拜中使用，其形式也从而带有一定的世俗性色彩，它在某种意义上代表了世俗皇权与教会权力分庭抗礼的一种力量宣示。这一点从建筑总体东西两端势均力敌的对峙格局中同样能鲜明地读解出来。


德国斯拜亚皇帝主教堂

教堂的大厅内共有三纵厅，即一个中厅和两个侧厅。作为隔断的两道柱廊结构比较复杂，起支撑作用的其实是粗重的柱墩，柱墩外有圆形壁柱，在视觉上制造圆柱的假象使其显得比较轻盈。中厅的柱墩两边各有十二根，象征作为教会坚强柱石的十二位传教使徒。壁柱有两种类型，一种较细的直通到顶，有简单的立方体柱头；另一种较粗的分为上下两段，更有两个比较繁复的柱头。两种壁柱交替出现，轮到粗柱的时候就凌空挑起一道带拱，两道带拱之间的穹面以十字棱拱支撑，十字棱的棱线便收束在粗柱顶上。中厅上空的拱顶由六个被带拱分隔的十字棱拱穹面单元组成，这些面积和结构都相同的方形穹面投

映到平面上就构成了一种基本建筑几何单元，称为“方形穹面单元”(Joch)。两道柱廊在水平方向上各有三部分：下面是圆形的支撑拱；顶上是拱窗和拱下墙，纵向上拱形动势的延续有引导视线向上追索的作用；中间的平坦墙面于19世纪绘制了连续壁画。圆拱和拱窗以两个为一基本单位统一在一个大圆拱里面，这个大圆拱又支撑着一个十字拱单元。所以从整体上看，内部结构不但环环相扣，而且富于节奏感。

中世纪早期在纵厅向横厅过渡的地方，有一道高过人头的矮墙(lettner)将其隔断，中央另设门户。这是因为当时神圣的后殿不但不允许一般教众涉足，甚至不许窥看，所以设置这道墙起到近似影壁的阻挡作用。后来随着观念变化，这样的设施也就被拆除了。因为中厅和横厅宽度大致相等，两下相交的四聚平面(德语，vierung)呈正方形，四个方向上的长厅在这里都以一个大圆拱收束，被强调和独立出来的核心空间便用于安置主祭坛。四聚正方形是定义整个教堂几何尺度的一个基本单位，其面积和横厅的两臂上的方形平面相同，而且也近于中厅内每个十字拱下的方形穹面单元，其边长又是侧厅中的十字拱单元的边长的一倍。这个正方形就好像一个建筑模块，整个教堂就是由其和其变体叠加而成的，这也是罗曼式的一个特点。四聚正方形上空就是“四聚塔”，该塔内空，仰头便可看到其八角形穹顶的内部，穹顶楔在作为过渡的穹隅和鼓座之上，此间便成为整个教堂中最具升腾超越感的高迥空间。

在北侧，为了安置殉教圣女阿芙瑞阿(Afra)的遗骸修建了小型礼拜堂，作为附属建筑缀在外围，其中也有半圆堂和祭坛圣像，可谓麻雀虽小五脏俱全。于同一侧曾有其他五个小礼拜堂，现已不存。在南侧相对应的位置上另有一座卡特琳娜小礼拜堂(Katharinen Kapelle)。东立面上凸出由双塔扶持的半圆后殿，稍后面中央用“四聚塔”强调纪念性的结构是盛期罗曼式的经典样板。由于后来的不断添补，东面也包含了一些非典型的元素，例如双塔的塔尖是晚期罗曼式，侧面的法衣室是哥特式，而“四聚塔”的塔穹则是巴洛克式的。对比早期的拉丁十字式，罗曼式的拉丁十字显得更纤长的同时，将半圆形后殿明显加大。斯拜亚皇帝主教堂的后殿宽度与中厅相等，从平面图上来看，不但十字形更为完美，而且清晰地浮现出一个人形轮廓，其头、身、手臂历历可见，而这也是设计中所期望的象征效果之一。后殿中除了祭坛和圣物，还常常安置有神职人员的木制座席。

在建筑整体的上部有一道浅浅的圆拱回廊曲折回环，将教堂围裹了一整圈。

它虽然没有什么实际的功能，却构成一条精致的饰带令整个外墙生动了起来。因为从下望去其体积很微小，常人似乎难以容身，所以也被戏称为“侏儒回廊”(Zwerg Galerie)。

罗曼式建筑被德国学界分为三个时期，即奥托时期(Dieottonische Phase)，这是罗曼式的形成早期；萨里尔时期（Diesalische Phase），这是成熟期；施陶芬时期(Diestaufische Phase)，这是开始衰落并向哥特式过渡的时期，它们都以当时在位的日耳曼皇室族系命名。而斯拜亚皇帝主教堂总体上是属于萨里尔时期的作品。罗曼式的形式突破和最高成就出现在德国，但是很快就传播到了欧洲各地，尤其是在神圣罗马帝国境内，在皇室的推动下，这一建筑形式得到广泛的贯彻。

罗曼式建筑的另一路贡献来自法国，最具代表性的建筑是布贡达地区克吕尼的修道院教堂（Abbey Church of Cluny)。它是中世纪欧洲最大同时也是影响最深远的修道院教堂，在全盛时期它的面积竟超越了罗马的老圣彼得大教堂。在克吕尼教堂原址上前后共兴建过三个教堂，第一个的建筑年代是公元910～915年；第二个是公元948～981年，这时的教堂有一个中厅和两个侧厅，中厅内由七个方形穹面单元组成筒形拱顶；第三个教堂奠基于公元1088年，在雄心勃勃的修道院院长于果斯(Hugues）的主持下，工程令人骇然的巨大规模逐渐浮出水面，可是工程花了近二百年的时间方告完成，其间还经历了中厅拱顶倒塌的事故打击。当世代的梦想终于成真，人们面对这座庞然大物时，都无法不为之动容。

第三座克吕尼教堂的主厅共有五个纵向厅，即一个中厅和四个侧厅。每个纵向上都有11个方形穹面单元，中厅高30米，主厅西面还有一个延长的有三个纵厅的前厅，前厅的西端是由两个巨大的方形塔楼左右护持的正门，正门外有很长的引道式台阶。教堂最令人叹为观止的部分在东部，它有一长一短两道平行的横厅，之间有两个方形穹面单元长的过厅，于是在平面上呈现出一种特殊的双臂十字式。教堂在两个纵横交合点上各有一座四聚塔，长的横厅的两臂上方还

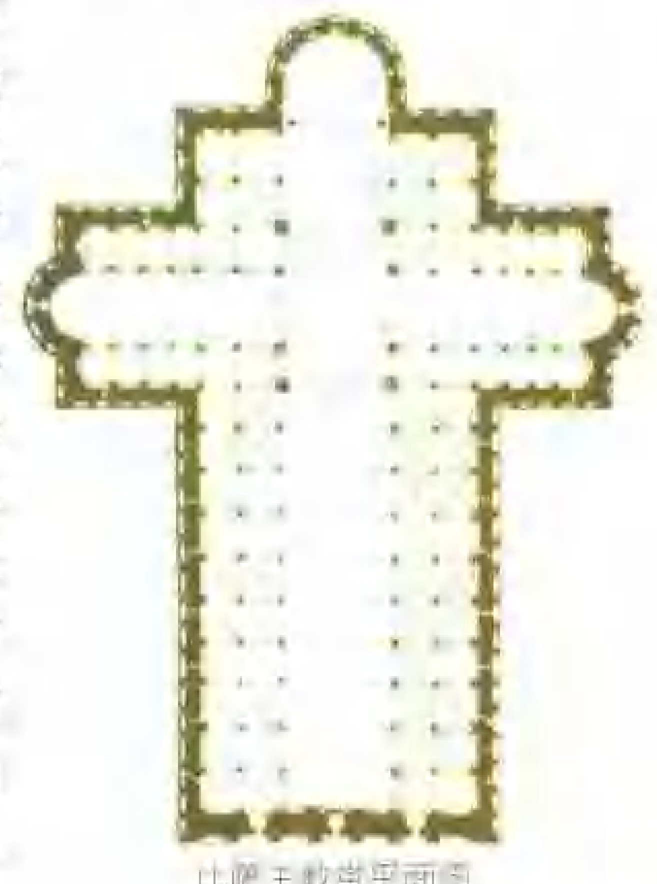


比萨主教堂


比萨洗礼堂

另有一座塔。尤其有意思的更在后殿部分，其外围放射状地布置了五座半圆形小礼拜堂，形成华丽的花冠型，同样形制的十座礼拜堂也出现在两道横厅的外部，它们和东半部充满阶梯层次感的外部立面一起堆叠出山峰般的巍峨印象。只可惜该教堂不幸毁于法国大革命，其废墟中的石材后来又被大量取走他用，以致一朝辉煌为之荡然，如今残留下来的部分只有原貌的不到十分之一了。该修道院属于势力强大的本尼迪克教派，其所属僧侣行走于欧洲上千个本派分堂间，将其克吕尼的建筑理念进行了广泛传播。

罗曼式的主要流传区域是在西欧的德法两国，但是在南欧的意大利等地也有反响，其中最为著名的代表就是比萨主教堂建筑群（Duomo Pisa），其中包括主教堂、洗礼堂和钟楼三个互相独立的部分。这种三分的格局是意大利中北部托斯卡纳（Tuscany）地区的独有特色，因为按照当地天主教传统，只有经过洗礼而洁净的人才有资格进入圣洁的主教堂内。比萨的主教堂是公元1064～1118年建成的，钟楼则于公元1173～1350年施工。洗礼堂后来经过改造，已经包含了哥特式元素。主教堂的平面是拉丁十字式，长95米，纵厅被68根科林斯石柱分为一个中厅和四个侧厅。虽然侧厅中已经采用了十字拱，但是中厅上空还保留了木梁架构造，四聚塔的穹顶是后来改建的。教堂外墙用白色、淡绿色和粉红色大理石砌成，在各型的壁柱构成的拱列之外由彩色石块构成水平彩带，仍然是罗曼式红白相间的图案特色，内墙装饰也采用白色和彩色大理石，


比萨主教堂平面图



比萨斜塔现状

纹样图案以各种直角几何形为主。西立面的三扇铜制大门上面有表现圣母和耶稣生平的浮雕。主教堂东南侧那座直径16米、高55米的八层圆形钟楼就是大名鼎鼎的比萨斜塔。该塔建于公元1173年，由于地基结构问题，在修建到第三层时就已开始向南严重倾斜，工程于是一度停顿到了公元1273年。但是建造者没有放弃，他们试图通过调整结构重心的方法加以纠正，于是将上部塔身修建得略微弯曲有如香蕉。可惜无济于事，塔身继续以大约每年1毫米的进度离经叛道，然而出乎意料的是它斜而不倒，危而不殆，并斜着屹立了近千年，如今偏离中心点已经超过4米，成就了建筑史上的一个奇观。专家们如今采用了在塔上逆向加重，塔身加钢箍，或者治理地基的方法对其进行治疗挽救，据说已经体现出一定效果，希望它能不辜负众人的关切，永远驻留在亚平宁的地平线上。

罗曼式建筑在意大利世俗建筑中的典型例子是托斯卡纳小城圣吉米亚诺（San Gimignano）。位于小山上的该城有“百塔之城”的美称，12世纪和13世纪中此地虽然只有数千居民，但是却由许多互相敌对的显贵家族分治。他们各自圈占重要水源和广场之后，就开始修建高塔互相对峙，渐渐使得城中望塔林立，摩肩接踵。其印象如同出现在上个世纪的芝加哥或者上海浦东，当你在古巷中转过街角时，无法不一再与这些傲然巨人迎面邂逅，仰望到脖子发酸后，不能不令人感慨万千。

罗曼式作为欧洲新兴蛮族在文化艺术上实现的一种勇敢的突破性尝试，固然富于清新的天真和无拘的创新，但是在粗糙厚重的形式和笨拙幼稚的技术的双重限制下，更多地还是扮演了一种过渡性的角色。它将高塔结构创造性地、和谐地整合到建筑群中，而且将教堂主体空间从梁架结构中解放出来，更达到了将沉重的体积与垂直上升的动势相结合的效果，而这种向上升腾的精神意向正是开启通向哥特式门径的钥匙。

第四章

死亦何苦



——逐渐浮出“黑暗中世纪”的欧洲

查理曼取得的帝号给欧洲北部的蛮族以相当的自信。自此，他们始能平视南方塑造过千年辉煌的拉丁人和希腊人了。对宗教的偏执狂热，令他们在排除异端，博取神恩的旗号下加速排斥古典文化的影响，更促成了他们对前代文明不以为然的态度，茫然不知自己弃置蔽隅的东西是怎样的财富。别无选择下，人们或主动或被动地接受了身边唯一的文化代言人和传播者——天主教会的灌输和洗脑，不同的部族们都这样稀里糊涂地失落了自己的原初身世，开始相信每个人都是亚当和夏娃的后裔。

今天的人将很难设想当时社会心理中那种对不可知未来的深透入骨的恐惧，在我们眼中或显得可笑的地狱和妖魔的意象，在中世纪欧洲人心目中却极其生动真实。而且正是因为难以言说，就更应深信不疑，那是一个非理性的梦魇般的时代。物质匮乏、民智未开的中世纪在战乱频仍、瘟疫连绵的乱局下能够维持脆弱的社会稳定，靠的就是末世阴影造成的社会中上层的恐惧心理和底层的希冀情绪，它们一同构成了防止社会总瘫痪的两重保险丝。



圣奥古斯都对抗魔鬼

与此同时，西方的社会结构过渡到了封建制度，即所谓“feudalism”。“封建”这个舶来词汇来源于此，而“feudalism”又来源于拉丁文“feudum”（采邑）。中国虽然有最长的封建社会史，但是其社会体系和西方有很大的区别，“封建”的内涵也全然不同。中国的专制制度是中央集权的一元制，而中世纪的欧洲是分封采邑制度下的世俗与教会两权并立的二元制。欧洲基本没有大一统的家天下局面，也没有单一的行政管理系统。在欧洲二元制体系中管控社会的是两类贵族，即世俗贵族和宗教贵族，前者的头领是皇帝和国王，后者的首脑则是教皇，他们都掌握大量土地和财富

要维护独尊地位就需要足够的追随拥戴者。由于西方贵族没有中国天子式的先天道德权威，就只好用交易的方式去收买崇拜者了。君王用封地去收买公爵和伯爵，教皇用教区去收买大小主教，等而下之的贵族们照葫芦画瓢，层层将土地和宗教管理权批发出去，最终构成两套金字塔形的阶梯等级体系。位于基层面上的则是一般骑士和神父。类似的分封制在中国周朝也采用过，但是因为导致了权力流散并出现了春秋战国的乱局，所以为后朝所放弃。贵族之外的占人口大多数的个体是从事事实生产劳动的市民和农民，也是被管理者和被剥削者。一副极其沉重的担子压在他们的肩头，两头挑着的就是那两座层层堆叠着寄生贵族的金字塔形等级山峰。

领主和封臣间的封建契约往往不能如数兑现，封臣多有很强的占山为王的意向，将封地世代经营之后便逐渐将其视为自己的产业，而同时仅将对领主的义务视为一种道义了。因为封臣只对自己的领主负责而不受皇帝、国王的直接辖制，便使得行政体系出现了很强的分离趋向，整个大陆从而分裂为鳞片状的细小采邑，采邑自成独立经济单位，其中居民少则数十、多者数百，以农业生产为主自给自足。虽然农奴在采邑主的安全庇护之下，为了提高财富量在精耕细作中使实用科技有了不小进步，但是因为农庄经济存量既小又分散，固然有田园逸趣，却不足以支持技术和文艺的长足进取。

从罗马灭亡到约公元1000年的中世纪前期，是欧洲极度贫穷、危机四伏的“黑暗时代”，经常被提及的所谓“黑暗中世纪”主要便是指这一阶段。此后出现的一系列历史事件却逐渐使得社会发展产生整体转向，并摆脱了一路下滑的势头。其中最重要的事件当属十字军东征和城市的兴起了。

前面曾经提到十字军因东罗马求救而多次驰援，其历史背景却绝非如此单纯。若论十字军运动的发起者教皇乌尔班二世（Urban II）的内在动机，其中的社会性考虑应当大大超过精神性因素。对当时欧洲普遍的赤贫和饥饿，忧心忡忡的教皇希望在富饶的东方寻求新的成长空间，于是在煽动起对玷污圣地的穆斯林的仇恨后，更天花乱坠地形容了东方的富庶极乐，从而成功地掀起一场全民狂热。十字军从公元1095年开始，于二百年内先后进行了七次东征，最后不但没有能真正解放耶路撒冷，反而将东罗马弄得几乎亡国，可说是彻底的军事失败。但是这场全民运动造就了深远的社会影响。见识寡薄的十字军们来到君士坦丁堡，看到雄伟的城市和豪华的宫

殿，惊得目瞪口呆。这部东游记令他们眼界大开，不仅领略了世界的广阔尺度，更领教了人类能够成就的可观局面。所以，东征首先起到一种文化启蒙的作用，重建将古典文化输回西欧的管道，使得人们不再满足于粗陋蒙昧的生活状态；其次伴随着十字军东征而兴旺起来的交通转运，使得长途商业贸易再度繁荣，尤其是地中海东部沿岸地区深得其利，并成为文明复苏的突破口。

西欧最早的城市是罗马人遗留下来的殖民聚居地，它们进入中世纪之后大都长期归于沉寂，此后新兴的城市则多是从位于交通要冲上的采邑发展而来的。逃亡的农奴和走乡串户的匠人们来到这里，取得领主的庇护后在城堡附近定居下来，渐渐形成聚居点。由于交通便利，商贩经常取道，他们和手工业者合作，推动地区商业发展的同时促进了市镇的成长。十字军东征期间，有许多城市的市民通过向财政困窘的贵族放贷最终迫使贵族承认城市的自治权，或者直接从国王那里购得自由特许状，当然也有的经过了不懈的角力斗争和流血牺牲，将贵族逐出了城市。自治城市的新主人是各行业的工商行会，他们选举出自己的行政和司法机构，甚至建设自己的军队。城市为了扩张力量而立法保护逃亡农奴，规定他们只要在此居住一年零一天而未被捉到，便自动成为自由人。这类宽容大受不堪领主欺压的农奴和希望发财致富的工商业者的欢迎。城市取代了乡村，成为国家文化和经济的中心，王权也逐渐开始与城市新权贵联手，牵制削夺地方贵族诸侯的割据势力。这里弥漫着自由的空气，同时崇尚重商主义，权力总是掌握在财雄势大的商人手里；许多城市更彼此联合组成联盟，形成强力政治经济统一体，对抗王权和盗贼的侵扰，其中重要的有意大利北部的米兰、布雷西亚、帕尔马、维罗纳等城结成的伦巴底联盟，以及不来梅、吕贝克、斯德丁、但泽等


上帝对有罪者的惩罚

波罗的海沿岸90个城市组成的拥有强大舰队的汉萨同盟。城市的成长是一个相当迅速的过程，不过当时缺乏大规模聚居生活经验的人们显然没有为之做好准备，在城市规模急剧扩张的同时，卫生和市政设施没有得到相应改善，人们以农村的生活方式作息在城墙中，他们将粪便随意泼到门外泥泞的街道上，任由家畜在邻里间串门过户，教堂经常被用作供牲畜过夜的棚圈，给水、排水系统更是完全空白，到处都是垃圾和恶臭。在这样的环境下，大规模流行疾病的爆发根本无法避免，其中最惨烈的应属1349年的黑死病——一种由十字军带回欧洲的淋巴腺鼠疫，当时令三分之一到三分之二的城市居民丢了性命，此后还有此类瘟疫的一再侵袭。《十日谈》就是以这人间地狱景象开篇的，在失去古典时期经验积累的薄弱基础上匆忙开始的城市化令人们付出了重大代价。

另一个重要动向是僵硬神学体系的松动，12世纪中，亚里士多德的形而上学著作被翻译并进入了神学界讨论的领域，新柏拉图主义成为新兴神学流派，古典哲学开始侵入了铁板一块的纯宗教性的中世纪精神生活。同时，最早的大学也在博洛尼亚、巴黎和牛津出现，随之很快遍布全欧。虽然最初的大学都只有神学系这个单一科目，但是重新开始整理和探索新的自然观和社会观的工作已经具备了可以扎根的土壤，惊世骇俗的理论突破的出现只是时间问题罢了。

这一时期中，最主要的艺术风格就是哥特式艺术，也是最成熟的基督教艺术。

第一节 法兰西梦

最早的哥特式建筑出现在12世纪卡佩王朝统治下的法国北部伊尔·德·法兰西地区（Ile de France）。虽然脱胎于罗曼式建筑，却已寄托了全然不同的美学理念和结构特质。"哥特式"的概念来源于意大利16世纪最著名的艺术史家瓦萨里(Vasari)的论述。在他眼中，这种野蛮的哥特人的艺术形式怪异而丑陋，居然也能在他绽放过高度古典文明之美的家乡泛滥，简直就是一种侮慢和挑衅！在瓦萨里那个时代，为了竭力弘扬古典美学并为文艺复兴造势，有意识地通过薄今而崇古的意图原是可以理解的，只是今天当然没有理由继续不假思索地质疑哥特式的高度艺术价



哥特式教堂建筑结构

值了。

早期的教堂多为教会和国王、贵族修建，主要的修建期处于罗曼式建筑盛行期。因此，我们现在看到的罗曼式教堂一般都是当年的贵族教堂，它们代表着宗教、行政和经济权利，并构成城市当时的中央功能区。而到了哥特式建筑的盛行期，随着民间大众的信仰需求，大量为平民服务的教堂开始兴建。因此我们现在看到的哥特式教堂多为当年的平民教堂。这两类教堂的美学特征也非常不同。罗曼式教堂的美学特征是厚重幽暗，充满了神秘性和肃杀的感觉，总体形式上强调稳定的水平性，装饰缺乏细节和色彩，而且造型能力比较弱，其目的是压服卑微，敦促恭顺；而哥特式教堂则表现为轻薄明亮，追求着超越感和神启的灵性，总体形式上则力求升腾的垂直性，装饰上富于细节和色彩，而且艺术造型力大大增强，其目的是传达神恩，再现天国景象。



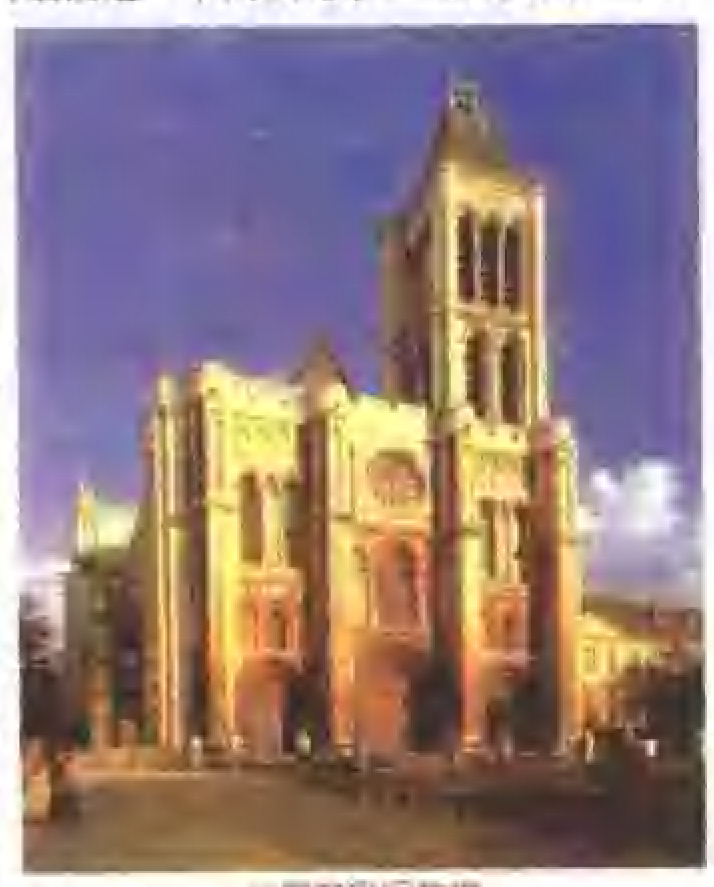
尖拱、束柱、十字肋拱、玫瑰圆花窗等是哥特式教堂典型的建筑语汇

哥特式建筑的最主要特色首先就是采用尖拱取代圆拱。尖拱一方面产生刺破青天的飞升效果以达到更大的高度，同时能够实现比圆拱更大的净空。此外采用了非常尖削的大小锥形尖塔，而且往往不厌其烦、一再引用，以致使得建筑成为一座纷繁的塔林，这在晚期哥特式建筑中表现得尤为明显。在墙壁和开窗的关系中，窗户占据了上风，大片的墙面被华丽玻璃彩窗覆盖，造就了非常通透的视觉效果。正是由于墙壁在窗户的侵蚀下几乎丧失了支撑功能，相当成分的支撑结构从而转移到了墙壁外的空间里，由外墙上的扶垛和扶壁以及带有飞拱的扶拱垛充当。异常高迥的穹顶由带

有肋条的十字拱支撑，肋条向下汇聚逐渐形成支撑柱。由于这种柱子看上去像由多根小柱捆绑在一起形成的，所以人们称之为"束柱"。总体而言，哥特式建筑的结构形式更加精巧，其中对"拱"的发展和诠释把砖石材料的特性发挥得淋漓尽致。高敞空灵的巨大室内空间，迷离变幻的光影，加之处处着意表现的高直感，使教堂的外在形式和宗教内涵得到了空前的统一。哥特式建筑的独特形式语言包括束柱、尖拱形门窗、扶拱垛、十字肋拱和玻璃彩花窗等。

圣丹尼教堂

被公认为最早的一座哥特式教堂是位于巴黎市郊的圣丹尼教堂（St.Denis）。该教堂始建于公元1136年，虽然西立面还基本上是罗曼式的，但是内堂已经有完全不同的景象。首先在中厅的两道柱廊中，已经出现了典型的尖拱，而且尤其有学术意义的是支撑拱顶的柱廊在水平方向上的分划，总体上共有三道水平带，下面是一列尖拱柱廊，其高度和侧厅相同；中间是一列较小的拱窗构成的徒具形式的回廊，因为侧厅之上是屋顶，没有为回廊提供可用空间；上面是一个面积几乎和底层尖拱相等的巨大拱窗，窗中用石棂挑出精美的圆花图案，整个立面上除了留空之外就只剩下玻璃面和几道纤细的立柱，墙面几乎不复可见，从而实现了非常轻盈豁亮的效果。这种水平三分的布局此后成为法国哥特式的一种标准形制。此外极为纤细的几乎不带柱头的壁柱也是一个重要的特征，它们贯通拱顶上的肋券。许多壁柱组成一束，其中有的支撑拱顶，有的支撑尖拱，这一束小柱子围着一个平面形式复杂的柱墩，每两个柱墩夹着那一组分为水平上下三层的尖拱廊和拱窗，同时也对应着平面上的一个十字肋拱方形穹面单元，这类基本空间



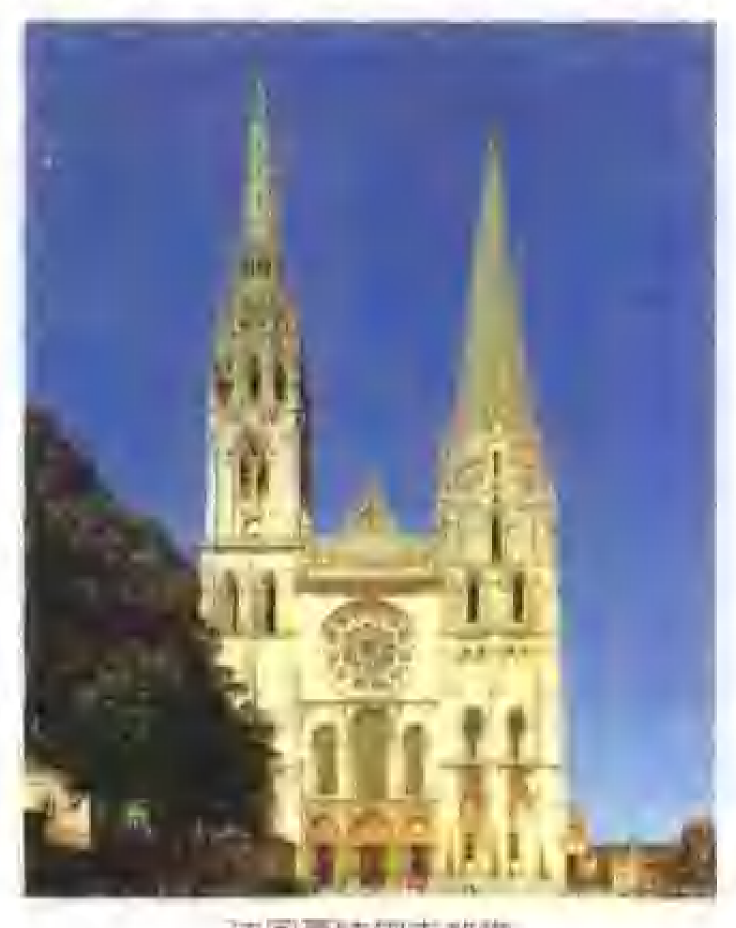
法国圣丹尼教堂

单元也是哥特式建筑的一个重要特征。侧厅外墙上的扶壁延伸到上空，两层飞跨的扶拱垛以飞拱的形式平衡拱顶侧推力，这也属于形式上的重大突破。

夏特尔主教堂

法国最重要的早期哥特式大教堂中的代表有夏特尔主教堂（Cathedral of Chartres）和著名的巴黎圣母院。

夏特尔主教堂的前身是一座建于11世纪初期的罗曼式教堂。当时教堂没有横厅，也没有拱顶，房顶下还是木梁架。因为珍藏有一件重要的圣物——圣母玛利亚在受胎告知时刻所披的长袍，使夏特尔教堂成为一处重要的朝圣地，夏特尔城也因此带来了人流和繁荣。公元1194年的一场大火毁掉了老夏特尔教堂和大部分夏特尔城。错愕的居民们发现，教堂废墟下的圣物坛中的圣袍奇迹般地安然无恙，而且大火独独避开了含有三座圣像大门的西立面，人们将这当作一种神示：圣母在向他们索取一座更体面的殿宇呢！居民的沮丧转为狂喜，他们在整个法国境内奔走呼告，鼓动大批信众远道而来瞻仰参拜。当时正是十字军运动末期，宗教狂热方兴未艾，教会将修建教堂之举抬高到等同于拯救圣域的地位大力彰显，为了争取神恩救赎的大众们表现出爆炸性的参与热情，整个国家陷入一种"大教堂狂热"。不但教会人士拿出积蓄，修士们游走四方募集善款，就是世俗贵族们也争相捐献：一次对英国的战役也被取消了，因为军饷被投往工程中去了；一贫如洗的百姓则自告奋勇，拖车运料，修路做饭，呈现出全民动员的动人场面。于是大批的物资和金钱被迅速积聚起来，在工地周围出现了成片的棚舍，它们是石工、瓦工、木匠、铁匠、玻璃工和灰浆工的工棚，密密层层好像是淘金热时代的景象。市民们送


法国夏特尔主教堂

来粮食给养和成群的牛羊，一时间热闹得好像年节市场一样。在一种热火朝天的振奋气氛中，大教堂工程以按照当时的概念飞快的速度进展着，人们此时的抱负就是重现先代所罗门圣殿的荣光并在人间模拟天国的辉煌。废墟在一年内就被运走了，因为火灾为工程开辟了足够的空旷场地，同时人们也不假思索地为拓址扒掉了不少房舍，新教堂也因此没有像其他在城市中建造的教堂那样遇到用地问题。1220年中厅和后堂封顶，再二十年之后两个横厅的立面也告完工，1260年举行了落成典礼。

夏特尔主教堂长130米，宽46米，中厅净高37米，主塔高度115米，是世界上最大的哥特式教堂之一，在当时更是开辟了教堂体量的全新尺度。拉丁十字式的平面上有三道纵厅，一中二侧，半圆后殿的宽度甚至超过了大厅的总宽。因为十字的横臂位置相对下移，横厅之后并不直接连接半圆后殿，而是首先经过一段延伸的后厅，而这一段后厅有一中四侧共五个纵厅，形成教堂中的重点部分。后殿的回廊也异常宽敞，内部分成两道，上空拱顶被分隔成十字拱支撑的单个“方形穹面单元”，后殿外围呈放射形布置着三个半圆形小礼拜堂。

夏特尔主教堂的西立面和圣丹尼教堂颇有几分神似，因为当时的两位主教相交甚厚，而且经常互相走动，夏特尔主教堂受到圣丹尼教堂的影响一点也不奇怪。大门两侧各有一座高塔，但是充满野心的最初方案曾经在外围共设计了八座高塔，更在中央以第九座——一座四聚塔作收束，虽然这计划因为耗费过大终究未能落实，但是从中也可以看出人们在竭力营造超凡入圣的天国氛围的时候对高塔形制的深切期望。因为西立面是老教堂的遗物，所以在整体上保留着不少罗曼式的痕迹，明显地表现在三座称为“国王大门”的圆拱形大门和三扇大圆拱窗上面，但是上方那个硕大的圆花窗从形式和体量上来讲已然是哥特式的了，其中分隔花瓣的12根短柱象征着12使徒。因为北塔早在1134年就开始修建，而南塔在大约十年后才动工，两座塔在风格上略有出入。总体上来说，较高的北塔风格相对比较自由随意，而南塔的风格就与立面更加统一，塔尖底部的线脚也注意与立面顶端找齐。法国哥特式建筑的西面双塔习惯上多没有塔尖，这里的塔尖部分是19世纪才添加上去的。

教堂侧厅外墙上有典型哥特式的扶拱垛，扶垛的下部是外墙上的扶壁。上部凌空挑出两道飞拱支撑在中厅墙上，来自屋顶和内穹顶的侧推力就被这些飞拱卸到下面的粗大扶壁上面去。飞拱分两层，上层轻盈，下层粗壮而且中空，内部有数根短

圆柱呈轮辐式在其中支撑。这些扶拱垛远看上去就好像一排依墙而立的造型奇特的巨大扳手，牢牢把建筑两边撑住。后殿外也有大型的扶拱垛，但是结构更加复杂，不仅在纵向上分为两层，而且在横向上也有两层，在第一道扶拱垛外侧再由第二道扶持加固，务求坚固可靠。

横厅的位置不仅向中心位置移动了，而且在横厅的两个立面上也进行了强调，方法是在其上开南北向的大门和巨大的彩窗，从而令内部更明亮，这也是哥特式建筑的一个特点。夏特尔主教堂在南北各有大门三道，它们不但非常宽阔而且进深非常大，几乎有岩洞的感觉，外部形成富于纪念性的三道尖拱门组成的门廊，门外有宽大的台阶，总体印象比正门的国王大门还要雄伟，而在事实上也成为日常使用的门径。大门层层内退的门沿上布满了石雕像，北门的雕刻主题是耶稣族谱，南门的主题是耶稣的后世影响，已经是成熟的哥特式印象。大门上各有一个巨大的玻璃圆花窗，其中的石骨架已经非常细巧，而玻璃彩画更是绚丽精美，已然是哥特式的玫瑰花窗。这类巨型花窗作为一种具象化的宇宙模型，多表现形而上的超越性意象。南花窗的内容是天国景象，上帝由福音使徒、天使和人类初祖们围拱，北边的内容是道成肉身的奥秘，圣母由耶稣的先祖们以及十二位预言家环绕。横厅立面向东西两侧的延伸部分有方形的横截面，它们就是原先曾计划建设的外围高塔的基础部分，只是由于资金和耗时的问题没能向高处延续下去。

教堂内部每个方形穹面单元在水平方向上的布置和圣丹尼教堂的类似，由下而上也是三个部分：尖拱门、回廊和圆拱窗。大圆拱窗在内部被石条隔为两个小尖拱窗，一起捧着一个玫瑰圆花窗。这里的拱窗采用圆拱而不是尖拱的原因并不是罗曼式的遗留，只是建筑师希望尽可能将圆花窗做大，不想由于用尖拱而失去一部分窗面。空中回廊以上的部分一直延伸到后殿，几乎全都被瑰丽的玻璃窗铺满，围绕全堂一周。

中厅37米的净空高度，在当时是空前的，如果没有扶拱垛和十字肋拱技术的参与，是难以想像的。拱顶上面就是典型的十字肋拱，其结构是由四条细长的石肋券构成两个顶在一处的尖拱，四券在顶上用一块圆石收束，好像是打了一个结，这块石头也就叫作“束石”(Schlussstein)。十字肋拱的两侧由两条尖拱形的带拱与相邻的方形穹面单元区隔。肋拱和带拱与细长的壁柱相贯通，直达地面，形成支撑拱顶的骨架，虽然不是在事实上承担了多数重力，却起到不可或缺的保形作用。石肋券

是用石块拼接成的，其中通过金属内核的熔铸加固，肋券成形之后，再在它们区隔出的各块穹面上用砖块拼成穹顶。

夏特尔主教堂当年附属的著名神学院是奉行新柏拉图主义的开明新锐团体，他们热心研究数学和几何学，取得的成果直接倾注到了教堂建设中，其中最典型的表现就是黄金分割的无处不在的熟练运用。例如：决定教堂基本尺度的四聚方形的长宽各是16.44米和13.99米，这个比例只有在典型的黄金分割体里才可以找到。此外柱墩的长度是8.61米，肋拱延伸下来的壁柱长度是13.85米，两者间的距离是5.35米，5.35∶8.61∶13.85的比例非常接近黄金分割；除此之外还有许多饶有趣味的数量呼应，比如中厅的宽度、侧厅的高度以及中厅的肋拱延伸壁柱的长度都是13.85米，中厅中的每两个“方形穹面”单元构成一个正方形，而这个正方形又出现在纵截面上，其边长也就是13.85米。夏特尔主教堂的结构充满了和谐匀称的美感，这不是偶然的，却是人们在掌握了数理规律之后有意识地加以运用的富有成效的结果。实际上，精致亭匀的哥特式相对粗糙生硬的罗曼式的决定性超越，就是人们在美学水平上认识到了合理比例的意义，并且摸索到了实现优美比例的方法规律，从而开始将建筑作为一个审美的整体加以统一设计和把握。

注　黄金分割——古希腊哲学家柏拉图所称的“黄金分割律”，也简称为“黄金律”或“黄金比”，是造型艺术中的一种分割法则。其分割方法为：将某直线段分为两部分，使一部分长度的平方等于另一部分与全体之积，或使一部分对全体之比等于另一部分对这一部分之比。其比值约为1.618∶1或1∶0.618，被称为黄金比。西方传统中认为这是最美、最谐调的比例，不但符合匀称的人体比例，更被广泛用于造型艺术中。

哥特式教堂的装饰元素发生了变化，拜占庭式的马赛克消失了，取而代之的是雕塑和壁画。这两种形式虽然在罗曼时期就已出现复兴迹象，尤其是罗曼式的石雕大门，已经为哥特式大门提供了原形，但就总体而言，罗曼时期的造像艺术还仅仅停留在探索恢复阶段，面目尚不明晰，直到哥特时期，真正成熟的作品才全面出现。不过早期哥特式雕塑虽然大量涌现在建筑的方方面面，却仍然没有取得形式上的独立地位，更多地却是从属于建筑构件发挥辅助作用，其中的典型范例就是立柱上的人像。其比例往往违背客观地过度拉长，人物的四肢细弱，身体平板僵直，硬梆梆正面而立，肉体没有立体的曲折起伏，只是垂直而下

与柱身融而为一，远看上去就像一根根带人面的蜡烛，或者也可以说是另一种像柱。夏特尔主教堂西大门中的人像年代相对久远，还带有拜占庭风格影响，人物显得平面化和呆滞；南北门中的人像的立体感和生动性就要强一些，但是面貌仍然相当类型化，神情阴郁木然，动态拘谨软弱，给人的感觉不像在站立更像在飘浮。但从另一角度看，尽管有种种造型上的缺陷，这些雕像却有效地传达了圣徒谦卑自抑、推重内在的沉郁精神状态，这正好符合中世纪类似于"存天理、灭人欲"的需要，也可以说是一种形式服从于功能的成功尝试。夏特尔主教堂内部没有什么壁画的成分，但是却有非常精彩的玻璃彩窗画，是早期哥特式的经典杰作，尤其难得的是至今保持着最初的原貌。彩窗也是哥特式艺术的一种重要的装饰形式，从艺术特征上来说，可以说是马赛克艺术的回响，其制作工艺相当复杂。首先由画师起稿，然后由玻璃工按照画稿切割小块彩色玻璃，再用烧软的铅条做衔接将玻璃片咬接起来，由于当时还不能人工合成颜料，玻璃的色彩是在玻璃料里面调和不同的天然矿物质造成的。由于有些稀有颜料非常昂贵，尤其是当图案精细、画幅巨大的时候，玻璃彩画更是费工、费时、耗资其巨。因此当时有这样的说法：精彩的玻璃彩窗的造价等同于相同面积的黄金。

夏特尔主教堂的中厅西部地面上还有一个独特的巨大迷宫图案，也是教堂一景。该迷宫呈圆形，直径12.5米，其中路径长305米，由365块白石板拼成，其间由黑色石块区隔。迷宫路径有30次转折，形成12个同心圆，分别象征这一年中的日月数目，30次转折则象征着耶稣为了使圣灵固守在自己身上而必须经历的30次转变。这条曲折的道路正是意指着充满考验挫折的通向圣洁的天国之路，历代无数朝圣者都曾在上面蹀躞而行。这类迷宫装饰曾经普遍存在于哥特式教堂中，但夏特尔主教堂的迷宫装饰是少数得以存留下来的之一。

夏特尔主教堂是早期哥特式大教堂的一个伟大典范，它确立了成熟的哥特式美学和形式体系，将突破性的全新建筑元素集于一身并实现了高度的和谐统一，从而在建筑史上占有相当重要的地位。

巴黎圣母院

另一座地位显赫的早期哥特式教堂就是闻名遐迩的巴黎圣母院（Cathedral of

Notre-Dame Paris)，多数人应当还是通过法国文豪雨果的同名小说知道它的大名的，并且将其下意识地与热情的吉普赛少女以及善良的驼背敲钟人联系起来。其实这个译名不甚准确，这座建筑是一座主教堂，而非修道院，所以称作巴黎圣母堂更确切些。


巴黎圣母院

巴黎圣母院始建于公元1163年，由教皇亚历山大三世（Alexander III）和法王路易七世（Louis VII）奠基，工程持续时间长达182年，直到公元1345年方告落成。它位于横贯首都巴黎的塞纳河中的西岱岛（Ile-de-la Cite）上，位置是全城的核心，也是法国的最高枢机教堂和法王的加冕教堂，拿破仑也曾在此为自己加上皇冠，无数的历史事件都以其为背景舞台。教堂大厅长130米，宽48米，高32.5米，其中可容纳9000人，藏有13～17世纪的大量珍贵艺术品。巴黎圣母院不是最大的哥特式教堂，却无疑是最齐整精致的一座，从整体布局到周边布局都一丝不苟，光彩照人。教堂的西立面自下而上分为三层，分别是三座尖拱大门、拱花窗和柱廊，两座高约66米的没有塔尖的钟楼被融合在立面之内，并立在顶端。在三扇大门的尖拱券上，排列着天国的飞翔天使，拱门中央的三角墙壁上有精致浮雕，表现的是《末日审判》、《圣母加冕》和《圣安娜生平》，两侧的壁柱上则是圣徒、先知、主教和古代君王像。大门上方的额枋中有浮雕饰带，其中排列着28尊古犹太国王雕像，


巴黎圣母院现状


巴黎圣母院平面图

称为"国王回廊"。法国大革命的时候，革命者曾经把这些雕像当作法国历代国王，于是"斩首"并破坏，现在立面上的石像是19世纪重新制作的。

相对于夏特尔主教堂，巴黎圣母院的哥特式风格更加纯粹，圆拱元素已经消失，在所有可能的细部都采用了尖塔或尖拱，虽然没有巨大的钟楼尖顶，但是在包括扶垛顶端的立面外缘顶部位置上都设置了小型棘矛状尖塔，直刺天空。外围的扶拱垛系统也更加完整周全，扶拱垛不但纵向上有两层，而且在横向上有两重，递次架在两道侧厅上面。尤其在后殿部分，扶拱垛系统脱离了对墙面的最后依附，完全成为独立结构，此间建构层次繁复，勾连错落，处处皆是凌空飞跨的优美曲线，造就了非常精美的复合效果。这种景观最集中地体现了哥特式建筑的结构力学特征，支撑构架基本都分布在外部，建筑的墙壁其实就像一层牛皮纸，完全没有负重的功能，而那些巨大的窗户更是无法去加以指望的。哥特式教堂就像是一只巨大的昆虫，其丰满躯体是由远远地撑在身外的许多纤细长腿优雅地承担着的。

巴黎圣母院内共有五个纵厅，一中四侧。平面上的特点是横厅两翼很短而且不突出，后殿回廊有两重，内部的尖拱廊窗、尖顶的十字肋拱，无一不在合力促成着失重般的升腾感，透露着追求天国神秘意象的动机。当阳光经过彩窗的调色而变得变幻莫测之后，堂中更充斥了缥缈超凡的迷幻气氛。三个巨型玫瑰花窗是13世纪的杰作，它们构成了这太虚幻境的顶层天。耶稣说过："我是光。"这句话经过新柏拉图主义的着重注脚，被哥特式建筑师完成了直观再现，他们合力使得宗教挥别了昏暗混沌的压抑氛围，转而令神性和华光交相辉映，在人力所能创造的极乐境界中以超越性感染教化人，所以雨果也曾经满怀激情地将巴黎圣母院形象地称为一曲伟大的石头交响乐！

巴黎圣母院内外充斥的雕像不仅仅有着装饰性，更有着教化功能。它们表现了宗教故事和圣像描绘，起到的是"无字圣经"的效果，向当时占绝大多数的目不识丁的百姓们传播教会的教条。这种表现手段从而得到了教会的大力支持，也是造型艺术忽然间出现繁荣的根本原因。

亚眠主教堂


法国亚眠主教堂

哥特式风格在法国的传播既迅速又广泛，单单一国内就兴建了80座哥特式主教堂和超过500座小型哥特式教堂。其中最为壮观的主教堂还有亚眠（Amiens）、兰斯（Reims）、斯特拉斯堡（Strasbourg）等，其中的亚眠主教堂是成熟期哥特式风格的代表。该教堂始建于公元1220年，到公元1269年主体草就，而后期的添补完善则持续到了16世纪。其南塔的铅皮塔顶更是在19世纪才完成的。亚眠主教堂是法国最大的主教堂，其建筑面积有7700平方米，总长143米，宽65米，塔高112米，大厅净空高度达到了42.3米。其外观和巴黎圣母院近似，但是更加粗犷坚定，扶垛舍弃了秀巧路线显得高大威猛；西面大门更加深邃，装饰更加繁琐；立面分层更加细密，结构更加通透；玫瑰花窗上的纹样更加灵动，走势近似火焰般奔放，而这一时期的哥特式也有“火焰哥特式”（Flamboyant Style）之称。其平面多少有点头重脚轻，大厅和横厅各有三个纵厅，后殿的附属后厅却有五个纵厅，有双重回廊的后殿外部还有七个花冠式排列的小礼拜堂。内部的空间由于比例的关系显得有些狭长，但是这样一来，中厅的令人眩晕的高度却得到了进一步的强调，飞升之势已经在这里被夸大到了极致，极度的威势令人不敢高声。非常宽大的高窗使得以白


火焰式园花窗

色调为主的内部洒满了肃洁静穆的光辉。

当教堂的体量达到了当时技术所能够实现的极限之后，建筑便无力再无限制地向蓝天冲刺，哥特式也就到了强弩之末的时候。继承着盛期的“火焰哥特式”的趋势，晚期哥特式走的是力求细巧、繁琐矫揉的装饰过盛的表现主义的路子，更多的用心放在了细部的雕琢和装饰的热闹上面，逐渐放弃了在空间体积上追求绝对超越性的雄心。这其实也类似由陶立克柱式向科林斯柱式的演进，是我们曾提到过的文明发展中的向奢靡情趣发展的规律性重演。

圣礼拜堂

著名的晚期哥特式建筑的例子是巴黎的圣礼拜堂(Sainte-Chapelle)。这是一座小型的独立教堂，也在西岱岛上，是巴黎圣母院的近邻，不过却位于法国司法部的院墙内。公元1239年，法王路易九世（Louis IX）向拜占庭帝国重金购得耶稣受难时所戴的荆冠和当时的十字架残片，为了珍藏这些奇宝，他决定在宫殿旁边专门修建一座王室礼拜堂。这座圣礼拜堂建于1241～1248年，它虽然没有主教堂的名号，却依然有特别崇高的地位。礼拜堂分成上下两层，长36米，宽17米，两层厅总高42.5米，房顶上还有一座33米高的尖塔，外墙有厚重的扶壁。上下两层都只是一个独立大厅，作为基座的下层空间低矮局促，但是其中的支撑柱外形“苗条”，上端拱肋像棕榈树枝叶一样四下散开，各个相交，异常轻盈活泼。用于存放圣物的上层，是由纤巧的肋拳、15面表现《圣经》故事内容的面积共600平方米的玻璃花窗和像是悬挂在空中的拱顶构成的，根本看不到墙面的存在。承重构件像是溶解在了空中，同时却又沉着地维持着总体的稳固，本身就是一个难以索解的奇迹。上下两层中的细部都敷设以华丽的色彩，色调以奢华的金色为主，辅以细密的纹



巴黎圣礼拜堂内景

饰图样，金碧辉煌，美轮美奂。下层墙壁上有三叶形的壁柱拱廊和象征十二使徒的12个大纹章，富丽的红色和蓝色交替，拱顶模拟星空图景；上层更有金地圣像壁画、造型生动的十二使徒泥金彩塑环壁而立，在七色天光下，更是流光溢彩。这里是哥特式风格的最精致烂熟的表现。今日能见到的景象虽是19世纪修复的结果，距离原貌却并不甚远。

第二节 德意志魂

中世纪的法国王室与神圣罗马帝国的日耳曼诸侯之间，时战时和，但是在经济和文化方面的交往却异常频繁有效。继对罗曼式风格同气连枝的发扬之后，哥特式风格也很快地传到了德国境内并迅速形成了自己的特色和突破。这种文化传播的最有力的推动者是两国的建筑工匠们。当法国掀起第一波大教堂建筑热潮时，许多德国匠人来到法国打工，现场体会学习了新的工艺和形式，完工后返回家乡时，他们带回的不仅仅是经验和技术，往往还有和自己同甘共苦过而现在面临失业的法国同事。所以说，哥特式大教堂其实往往是各国工匠共同心血的结晶，他们也一起行使了文化使者的职能。

科隆大教堂

德国最伟大的哥特式建筑是举世闻名的科隆大教堂（Köln Dom）。它是整个中欧地区最大的一座主教堂，始建于公元1248年，但是要仅仅依靠当时分裂的日耳曼小邦加以完成根本是力有不逮，所以拖拖拉拉修了600多年也没能完工。直到普鲁士人在铁血宰相俾斯麦的统领下统一了德国之后，才下决心集全民族之力完成这个争光工程，终于在公元1880年将这座巨型丰碑完美无暇地呈现于世人面前，并使之成为德意志统一和尊荣的象征。科隆大教堂位于莱茵河畔美丽的科隆市中心，建筑总面积达8400平方米，宽86米，长144米，中厅宽12.6米，净空高突破到了45.7米，令人骇然，仅次于法国的博韦主教堂（Cathedral of Beauvais）。大教堂令人印象最深刻的部分当属西面那两座擎天柱一般的尖塔。其造型好像竹笋，基部饱满

雄浑，吐出的峰端尖削亭匀，塔身上更不厌其烦地重复着无数的尖拱、尖棘和小尖塔，强化着飞升突刺的印象。它们达到的高度是157米，傲然绝世。在教堂的前部好像两面鼓满了强风的巨帆，蓄积到近于爆发的动势不可遏止。德国诗人海涅在名篇《德国，一个冬天的童话》中曾经如此生动地描写过双塔给他的印象："看啊，那个庞大的家伙，在那儿显现在月光里！那是科隆的大教堂，阴森森地高高耸起。"这两座高塔，在平旷的莱茵河平原上，数十公里外都能远远望见它们巍峨的"身影"，迫人肃然。教堂西面广场上，如今安放着一个塔尖上十字花石雕的复制品，单单这一个塔尖就有近两层楼高，整体的工程量可以想见。

在教堂原址上，曾于公元870年修建了一座加洛林式的教堂。但是在1164年皇帝弗里德里希·巴巴罗萨（Friedrich Barbarossa）向教堂赠送了他从米兰夺来的著名的"三王圣骸"圣物后，这里成为一个重要的朝圣地，老教堂显得不堪其用了，于是人们于1248年将其拆除。新的科隆大教堂的设计和施工受到了亚眠主教堂的影响，来自亚眠的工匠曾经活跃在此。两者在平面上的近似显而易见，都有很长很宽的带有附属五纵后厅、双重回廊的后殿，以及外部的七个花冠式小礼拜堂。不同的地方在于，科隆大教堂的外形更平衡匀正，大厅也有五个纵厅，宽度与后厅取齐，同时横厅的两翼比较鲜明，令拉丁十字的轮廓更清晰。整个工程由东部开始，1265年已经完成了后殿外围并在其西面修建了临时隔墙，以便在其中进行礼拜活动。1322年完成了后殿外的扶拱垛系统和内部的装潢设置，在其中安放了西方世界最大最奢华的圣体匣——"三王圣骸"金棺，重要的主教和圣人的陵墓也被安置于此。此后修建了南塔的一部分和大厅的外墙，但是由于缺乏资金和热情，工程于16世纪中期中断了，人们不得不在大厅的半截



德国科隆大教堂



德国科隆大教堂西立面

挡。环立的立柱上面有耶稣、圣母以及十二使徒的彩塑，这是晚期哥特式的作品，风格已经从早期的僵直呆板中相当程度地解放出来，塑像摆脱了柱形的束缚，成为独立雕像的同时又具有了个性化的动态，在写实和传神上实现了相当的进步。后殿中17米高的玻璃彩窗中表现的是《旧约》中48个古代国王像，也很精彩。

外观上引人注目的还有那繁密如林的拥挤扶拱垛群，它们在顶端各成尖棘。一片戟林中，向上攀登的视线遭遇的第一个小高潮就是那座轻盈秀气的四棱塔。再上一阶，便重新回到两座无与伦比的巨塔肩上。那里面搁着的是八座各重达24吨的世界最大的教堂铜钟。

圣伊丽莎白教堂

沿袭"西面建构"的传统，德国人维持着对雄伟高挑尖塔的热爱，虽然为了不断超越前例高度，造成了施工中的巨大挑战，但是固执而顽强的民族性督促着日耳曼人不达目的誓不罢休，那些寂寞孤高的塔尖从而构成了德国哥特式和法国哥特式的最大区别。这类双塔哥特式教堂遍布德国全境，马尔堡的圣伊丽莎白教堂（Elisabeth Kirche Marburg）就是其中的代表。

圣伊丽莎白教堂建于公元1235～1283年，为了纪念伯爵路德维希四世的妻子匈牙利公主伊丽莎白（1207～1231）而建。路德维希四世死于十字军东征的时候，伊丽莎白刚刚20岁，在她二十四年的匆匆一生中，几乎总在坚定虔诚地执守天主的教导，救济贫弱，爱护教众，表现了宗教的理想人格，并在死后被奉为圣女。教堂西面双塔高80米，西面只有一座正门，拱顶高20.20米，总宽21.55米，一共有三个纵厅。但是它最大的特点是中厅和侧厅的高度相同，因为大厅总体不宽，而侧厅又特别窄，所

以就简化了结构，不用分段的外墙，直接将陡坡屋顶架在统一的穹顶上。因为高度不大，也不特别强调开窗面积，所以也不用扶拱垛，只使用朴素的扶壁。中厅的高侧窗也没有了，而是由直通到顶的外墙上扶壁之间的狭长尖拱窗采光，外形相对简洁素净。这种所谓的“通厅式教堂”（Hallen Kirche）是德国中小型哥特式教堂的通行样式，建造方便而且便宜，正符合德国人朴实无华、注重实效的气质，是德国哥特式教堂独有的形式。教堂内部还留有将后殿和大厅隔开的石质隔墙（lettner），这是罗曼时期的遗风，后殿安置着圣伊丽莎白和德国王侯的陵墓，装饰雕刻细密精美。

乌尔姆大教堂

科隆大教堂的摩云高塔已经令我们瞠目结舌，但是它们却还不是最高的，创纪录的巨人落脚在小城乌尔姆。这里的主教堂塔高161米，是目前教堂建筑高度中的世界冠军。也曾经有过比它还高的教堂塔，但是都没有经受住考验而倒塌了，只有它和科隆的兄弟们一如既往地为德国捍卫着骄傲的记录。乌尔姆大教堂（Ulmer Münster）也是一个“难产儿”，公元1377年奠基之后，直到公元1890年才落成，中间受到了宗教改革运动的严重影响。它也是一座“通厅式教堂”，三个纵厅不仅一样高而且一样宽。在西立面上只有一座居中的高塔，塔基平面呈八边形，正门开在塔底层西面，东端后殿两侧还有两座小塔。这类单塔式哥特式教堂也在德国成为一种广泛采用的形制，单塔在其中成为建筑整体的力学重心所在，塔底层内开辟有一个前厅，里面常常饰以环列的雕塑。



德国乌尔姆大教堂

弗莱堡主教堂

弗莱堡主教堂（Freiburger Münster）同样也属于这一类型，乍一看它的外形

注："münster"、"dom"以及"kathedrale"——它们都是"主教堂"，但又不完全相同，这些繁多的德国教堂名称的确显得纷乱。"münster"来源于拉丁文的"monasterium"，在德国南部用来指大型教堂，"dom"来源于拉丁文的"domus"和"domini"，主要在莱茵河流域指称大教堂，而"kathedrale"则来源于拉丁文的"cathedra"，也就是主教座的意思，只用于指主教驻节的教堂，不论其大小。这三类教堂都可以是主教座教堂，同时却也不一定，区别起来的确麻烦。

和乌尔姆大教堂非常的近似。它是属于少数在中世纪就完工的哥特式大教堂，始建于13世纪初，落成于公元1513年。长116米，宽30米，其主塔高也是116米。结构精巧，比例匀称，被公认为最美丽的教堂塔之一。其中最出色的地方是八角形塔尖部分，塔壁镂空，用纤细的石棂梁构成典型花窗骨架的火焰式饰纹，远看上去好像巧妙编织的藤笼一样，这是德国哥特式细石工高度工艺的成就。这种镂空塔尖是德国教堂的一种独特形式。乌尔姆大教堂的塔尖内部还有一根八角形的内核，塔尖内壁上有飞扶拱壁支撑在内核上，而弗莱堡主教堂玲珑剔透的塔尖不但在年代上是首创，而且形式上完全是内空的，真是艺高胆大，巧夺天工。教堂有三个纵厅，后殿很长，所以两边扶持的两座东塔位置变得靠近中段，屋顶分为两段，中厅屋顶比后殿的低上一截。整个教堂用当地特产的红色岩石建造，通体绯红，洋溢着温暖的热力。

总体上来看，德国南部的教堂多为石造的，越向北部，因为缺乏石料来源，便更多地倾向于采用烧制砖作为建材。南部教堂外部色彩较为活泼多样，其中不乏色调鲜艳者；北部教堂色彩相对比较凝重，以砖石的灰褐原色为主，年深日久尘垢沉积之后往往就都变成了黯黑沉郁的调子。

第三节 四隅回响

哥特式和罗曼式一样，也是在整个欧洲范围内产生了广泛影响的重要艺术潮流，哥特式向四境扩散的广度和渗透的深度更远甚于后者。而且在不同的地区，结合当地的审美情趣和造型传统，也出现了各种各样的具有民族特色的变体和分支。

米兰大教堂

中世纪的意大利也出现了大量的哥特式建筑，但是它们的形式和法国、德国的“正宗”哥特式相比有很明显的区别。其中最著名的代表当属米兰大教堂(Duomo di Milano)。米兰大教堂是全世界第二大教堂，长157米，宽92米，内部面积达到1.2万平方米，其中可以容纳4万人。教堂于公元1386年动工，一直到公元1858年才落成。大教堂最突出的特色就是其中无数的尖塔——虽然没有大型的西面高塔，但是在各个方位的檐口、屋脊和扶垛顶端都矗立着纷繁的实心细塔，共有145座。在通体白色大理石的外墙映衬下，仿佛一座冰峰林立的巨大晶莹冰川，印象肃穆而圣洁。所有的塔身和塔顶上都装饰有小型雕像，层层叠叠，很有些佛教浮屠塔的感觉，加上立面上的造像，整个教堂外部的石雕像超过3000个，其中最辉煌耀眼的一个是位于全教堂制高点上的109米高的四聚塔顶端的镀金圣母像，她以慈悲的姿势俯瞰着整个城市。米兰大教堂没有采用“西面建构”，而是在一定程度上沿用了巴西利卡的“人”字形山墙立面，再用六座方柱式塔墩加以分隔，清晰勾画出大厅五道纵厅的主体结构。平面是拉丁十字式，开窗不大，而且尖拱窗和圆拱窗混用。屋顶外观有一贯到檐的整体感，中厅只高出侧厅甚少，高侧窗面积很小，从而使得内部比较幽暗。总体上来说，没有刻意强调垂直性和飞跃感，而是在保留相当的古典特征的同时努力实现新旧元素在美学效果上的协调与平衡，或者也可以这么说：这是保有深刻传统文化潜意识的意大利人在异族文明冲击面前尝试的一种反射式的自卫和制衡。教堂内部有四排巨型柱廊，大厅宽49米，中厅高约45米，在横翼与中厅交会处拔高至65米多，上面便是八角形的四聚塔，塔上有窗用于采光。



米兰大教堂现状

锡耶纳主教堂和奥维延托主教堂

形式更有意大利地方特色的代表性哥特式教堂还有：托斯卡那地区的锡耶纳主教堂（Duomo di Siena）和奥维延托主教堂（Duomo di Orvieto）。这两座教堂的西立面延续了人字形山墙平面风格，但是相比起米兰大教堂来，已更多地借鉴了法国哥特式的三开间大门形制，在底部的三道大门上呈“品”字形安置了三个三角形山墙立面，山墙上都有彩色马赛克圣像；立面上频繁布置尖塔，正中央开辟圆花窗，整体非常和谐、浑然一体，好像是一个完整的石雕作品。但是，值得注意的是，正面的“尖拱门”其实是圆拱门，尖拱的外形只是通过拱顶上附加的三角形山墙面实现的，这是著名的雕塑家乔万尼·皮萨诺（Giovanni Pisano）的作品，这也表现了意大利人追随时尚的同时绝不忘本的聪明之处。

锡耶纳主教堂始建于12世纪，14世纪完工，后来曾有过将教堂大幅度扩建的计划，但是因为财政问题始终未能实现。锡耶纳是一座山城，主教堂位于全城的最高处，形势显赫。其西立面虽然给人以强烈的升腾感的同时充满了典型哥特式的精细高浮雕和小尖塔，但是大厅外墙上稀疏的开窗和大片的墙面，以及侧面延伸的拱廊，都是巴西利卡的遗风，而且外墙上全然没有扶垛的痕迹。其他的非哥特式的成分还表现在带有圆顶的四聚塔和其旁边的一座孤零零的方形钟楼上。外墙上水平的彩色大理石纹样则是托斯卡那的地方特色，此前我们在比萨的罗曼式建筑中已经看到过。内部有三个纵厅，拉丁十字平面，墙面在布满了同样的明暗相间图案的同时，在拱廊顶和高侧窗之间有172个教皇的胸像，形成一条有些诡异的饰带，下面还有36尊皇帝胸像。地板全是大理石铺就的，其中有56面精美的大理石镶拼彩画，表现的是《圣经》故事、历史故事和美德寓言，教堂中有文艺复兴时期的大艺术家多纳泰罗和米开朗基罗的雕刻作品和其他大师的壁画。中厅拱顶使用了肋拱，四聚塔的穹顶内面是六边形的，搁在六个柱墩顶的鼓座上面，鼓座是由其间环立圣者像的柱廊构成的，穹顶以凹格藻井区隔，其间装饰以金星象征天穹。

奥维延托主教堂始建于13世纪末期，西立面是17世纪完成的。虽然没有锡耶纳主教堂那么华丽，但是布局结构更加清晰。这种三个山形墙面的形式是典型的“假构面”，其外形和后面的建筑结构基本无关，只是一个虚张声势的独立立面而已，仿

佛是个广告牌子。内部最初是按照罗曼式建筑设计的，仍有裸露的木梁架。内厅一共有三个纵厅，圆柱支撑的是圆拱廊，高侧窗面积很小，圆花窗也很朴素；横厅两翼分隔成礼拜堂，其中有非常精美的壁画。外墙上也有明暗交替的大理石饰带图案，而且有间隔出现的半圆形外凸小龛，在结构上一定程度上能够起到类似扶壁的强化作用。



奥维耶托主教堂外观

圣弗朗西斯科修院教堂

意大利哥特式建筑中的造型装饰艺术比较多样，其中的雕刻成就很高，出现的大批艺术家中尤以皮萨诺父子闻名。老皮萨诺（Nicola Pisano）的作品有着浓厚的古典主义色彩，形体结实饱满，富于动态和纪念碑性；小皮萨诺（乔万尼·皮萨诺）的风格则趋向柔和典雅，虽然不像父亲的创作那样充满力度，但是构图更加完整合理，并且富于绘画性和空间性。晚期哥特式雕刻家不再满足于公式化制作的拘泥束缚，开始认真观察和模拟自然，人体的自然比例和动态获得了越来越准确而生动的表现。作品中的人物被赋予真实的人间情感，虽然总体趋向仍然是强调类型而非个性，表现集体信仰而非个人心灵，但是个体形象已经愈加亲近细腻，人物越来越多地卸下崇高的冷漠，还原了人世的情感，其转变的根本原因还是世俗精神和趣味的渗透侵入。

这时期的壁画和马赛克镶嵌画也很出色。特别是大型壁画，在整个西欧范围内其实只在意大利才得以繁荣发展。因为意大利的哥特式教堂并未像北部大陆哥特式教堂那样极力强调垂直式玻璃彩窗的扩张，从而保留了可供壁画施展的大面积墙壁，顺便使得马赛克也得以继续流传。中世纪的意大利绘画植根于古典艺术传统，并与拜占庭式艺术保持着密切联系，当玻璃彩窗画在北部大陆取得主导地位的时候，在意大利却是拜占庭影响占了上风。此时出现的新拜占庭式宗教绘画多是金底或蓝底，形体平

板，姿势僵硬。这时期的主要画家有锡耶纳画派的杜乔（Duccio Buoninsegna）和S·马丁尼（Simone Martini）。当哥特式影响于13世纪渗入意大利并与新拜占庭风格相结合后，绘画迸发出极大的创造力，突破拘束回归古典，并成为文艺复兴美术的发端，当时的主要画家有佛罗伦萨画派的契马布埃（Cimabue）和乔托（Giotto）。在学院艺术史中常被尊为近代绘画之祖的乔托也经常被归入文艺复兴画家之列，他的代表作保存在阿西西（Assisi）的圣弗朗西斯科修院教堂（Basilika San Francesco）中。

圣弗朗西斯科修院教堂位于阿西西老城西端苏巴西奥山的山坡上，因为是天主教的主要支派圣方济会的总堂，所以也被译作圣方济修院教堂。圣方济会是由圣者圣弗朗西斯科（或称圣方济）奠立的。圣弗朗西斯科于公元1181年生于富商家庭，年轻时热衷骑士冒险，此后很快便陷入人生意义的苦闷并试图通过朝圣和静修解脱，更因为救济穷病馈赠教会而与家庭发生冲突。1207年他在阿西西的广场上将衣服脱光掷还他的父亲，宣布与世俗家庭决裂，从此开始宣教并且组织自己的教派，其宗旨是抛家散财、化缘苦修。成员们多为宗教立场极端的狂热分子，传教活动迅速扩大向周边各国，弗朗西斯科自己则频频出现在教皇的宫殿和十字军的队伍里，成为当时的社会风云人物。到他1226年病逝时，圣方济会已经成为欧洲最有影响力的教派之一。1228年教皇格列高利四世（Gregor IV）将弗朗西斯科封圣并为其墓葬纪念教堂奠基，工程于1253年结束。其建筑整体由教堂和修道院两部分组成，其中的教堂又分为上下两部分，下层是罗曼式的，上层过渡到哥特式。最著名的壁画主要分布于上层教堂，在其后殿和横厅里面是乔托的老师契马布埃的作品，完成于1280年前后，表现题材是圣母生平。因为当时所用的铅白颜料经过长期化学反应变成了黑色，所以壁画如今已经面目全非、模糊难辨。在大厅的侧墙面和窗拱中，是乔托的著名作品，题材是圣弗朗西斯科的生平以及《圣经》故事，壁画的色彩鲜艳，形象生动，虽然还明显有拜占庭式的平面化特点和哥特式的拘谨谦卑神情，但是其中已经出现了最初的透视表现和明暗阴影技法的复苏，人体和物象的表现开始追求立体和写实，正式开启了文艺复兴绘画的门径。下层教堂的墙壁上也绘满了较晚期的壁画，在其中央祭坛之下是圣弗朗西斯科的陵墓。1997年9月26日，两次强烈地震令上层教堂的部分拱顶坍塌，造成四名参拜信众不幸罹难的同时，拱顶和墙壁上200平方米的精美壁画也在尘灰中毁于一旦。世界上无数的观众都在镜头中看到了这令

人震惊的一幕并叹息珍宝的丧失！可是意大利的工程人员硬是收集了全部建筑残片，以坚忍不拔的毅力和先进的技术辅助，迅速将无数壁画的细小碎片拼合复原，仅于两年后便恢复了教堂华丽的旧观。

索尔兹伯里主教堂和格洛斯特主教堂

海峡对面的英国在接受哥特式风格影响的时候，也对其进行了发展和改造。因为英国的城市化进程比较晚，哥特式教堂往往远离城市建在乡间修道院建筑群的广阔空间中，一般相对比较低矮，不像法国教堂那样重视结构突破，但在装饰风格上却更自由多样。英国教堂的工期一般很长，经过不断改建添加后，整体风格往往难以保持统一。著名的教堂范例有索尔兹伯里主教堂（Cathedral Salisbury）和格洛斯特主教堂（Cathedral Gloucester）等。属于早期风格的索尔兹伯里主教堂建于公元1220－1258年，其大厅非常狭长，有一个中厅和两个侧厅，同时却有一长一短两个横厅，这是英国教堂常见的布局，目的是为了容纳更多的教士。相对法国教堂来说，这里的拱顶要低得多。教堂的西立面布满虚虚实实的尖拱窗，只徒有其表，没有开洞，整体印象还是强调屏风式墙面，没有突出塔式，不属于“西面建构”，东端的后殿不是半圆形，而是以方厅收束，这也是英国的本土特色。外墙虽然有扶拱壁，但并不显著。虽然西面没有高塔，但核心位置的四棱塔却高耸入云，成为建筑的构图中心，该塔高约123米，是全英国教堂中最高的。著名的伦敦塔和温莎城堡也是这个时期的建筑。



索尔兹伯里主教堂外观

格洛斯特主教堂建于公元1337－1457年，这时出现了一种名为所谓“垂直风格”（Perpendicular Style）的新

潮流。其特征是以夸张的方式强调垂直性，在立面上修建面积极大的单幅窗户，再用许多栅栏式的直棂纵横贯通加以分割。虽然外形还是尖拱形，但是窗顶多为较平的四圆心券，其中纤细的肋券伸展盘旋，甚为华丽。同时出现的还有一种造型别致的复合式拱顶，每根纤细的壁柱向上吐出一个半圆锥形的拱面，将装饰繁复的屋顶托住，因为其形状好像当时贵妇使用的羽毛折扇，所以也被称为扇拱。更早期的拱顶形式还有星形拱和网形拱等。格洛斯特主教堂也有一座堡垒状的高大四聚塔作为建筑核心。

剑桥国王礼拜堂

"垂直风格"的高潮出现在始建于1443年的剑桥国王礼拜堂(King's Collegein Cambridge)。这是一座独立大厅式教堂，结构简单，但是其中的巨型直棂窗和高大扇拱的运用娴熟而集中，造就出非常浓烈华贵的装饰效果。这种"垂直风格"对英国本土的影响深远，不但直到17世纪还保持着活力，更在19世纪的浪漫主义潮流中以"新哥特式"的面目再度复活，频繁出现在最著名的建筑中，从而几乎成为了英国的民族风格，这亦是英国人对自身的独创性风格语言的一贯特殊偏爱的表现。



剑桥国王礼拜堂及周边建筑



垂直式窗棂

第五章

宿梦清晨



——文艺复兴号角中惊醒的意大利和渐次苏生的欧洲旧大陆

提到文艺复兴（Renaissance）这个概念，多数人都只有一个模糊的印象，这一点也不奇怪，因为文艺复兴并非一个孤立的历史事件，而是一次广义的思想文化运动，只能通过定性的方法推演其起承转合，却很难用编年法追述其完整流程;同时正是由于其广延的模糊性，造成了时空区划的困难性。其实相形之下，为文艺复兴描绘清晰的边界倒不那么重要，有意义的却应是形成这样的意识，即:它是一个渐进的过程，首先是通过历史演进的长期蓄势创造了发生条件，也就是前面曾讲到的中世纪的城市崛起和风气开明;其次再经过无数杰出人物的带动以及人生意趣已然转变的大众的追随，上下共同的不懈努力之后，才造就了局面的转折。正如昼夜间的过渡一样，也是一个渐变的进程，每一个中间步骤都不可或缺，绝非仅仅在一两个临界点上才发生意义。文艺复兴不是一朝一夕的更迭，更不是一觉醒来便黑夜已逝，满眼光明，欧洲也非一夜间挥别野蛮。

城市经济和城市政治重新崛起后，欧洲的权力体系重新洗牌。渴望建立权威的国王们和渴望保障既得权益的商人们且行且近，城市的管理者——大商人向土地的名义上的拥有者——国王提供财政支持，帮助国王削弱城堡的管理者——地方贵族的权势，收回土地的事实控制权并组建中央集权的行政管理体系。这样，以城堡和采邑为各级枢纽的行政控制网络被淘汰，新兴城市取而代之开始行使枢纽功能。失去了土地的贵族们只有聚集到国王身边，企图依靠祖荫或者谄媚在新的行政体系中去讨取一官半职，从而导致了热闹的“宫廷文化”的出现。上升的商人阶层在帮助国王实现了无上地位的同时，一方面消除了来自贵族的侵扰隐忧，稳固了自身对城市的控制权;另一方面则暗中发力，经过与国王的讨价还价后，将原来只在城市层面上的民主代议机构贯彻到国家层次上，作为对空前强大的王权的限制和制约手段。这是市民阶层非常有远见的一个步骤，而这种远见正和他们在后来历史发展中的远大前程相印证。这一种发展的完整脉络，在中世纪的法国最为明显。

洗牌的结果，首先是导致具有中央集权特征的民族君主国的纷纷出现，其中的代表是英国、法国、葡萄牙和西班牙;其次是商业经济和商业精神的大当其道，商业活动的永不餍足的本性要求不断扩张贸易版图、提高经营利润。当欧洲的城市贸易网络无法再容纳这种野心，而通往东方的传统商路又被土耳其人阻断的时候，随之

而来的便是以海外探险方式进行的新航路的开辟。这些探险活动之初虽然在物质准备上常常异常寒碜，但是在参与者的精神状态上与其说是走关东式的铤而走险，毋宁说是一种意气风发的高歌猛进。如果把那句其实根本不是出自拿破仑的将中国比作睡狮的名言转用到此间也许不无恰当，欧洲此时也是一只睡狮，它比中国更早坠入梦乡。在中国独领世界文明风骚的一千多年中，它一直在阴暗角落里陷于牵缠纷乱的梦魇。此刻，当中华巨狮进入大明王朝，于朱子理学的烂熟文化的香烟缭绕中开始睡眼惺忪时，西方的那只狮子却正在抖落一身的尘灰尝试发出惊人的吼声。它的目光焦急而贪婪，它的行动激烈而勇猛。它不仅仅要去震动天下，它的野心是要去征服整个世界。

这种征服的动作其实从十字军运动时期已经就开始了，此后一直延续到最近的美国的所谓“反恐战争”，事实上从没有真正地停止过。在这种征服克服了初期的生涩渐渐变得无往而不利的时候，他们的制胜法宝其实并非是源自中国的火器和罗盘，却是十字架和空瘪的钱袋。前者带给他们足够的道德信心和堂皇旗号之下的行为正当性，以上帝的名义进行的侵占和掠夺，即使不幸遭受挫败，仍然可以指望得到神的报偿，实现天国的福乐；后者带给他们对远方的黄金和富裕的无尽向往，怀着没有什么不可以失去的乐观主义态度，他们离开贫瘠战乱的家乡，勇往直前，从不回顾，各自去竭力实现自己的现世财富和福乐。总而言之，既然这条征服之路带来的只有福乐，又为什么不抛开一切顾虑甩手大干呢？西方的胜利，表象上是技术和军事的胜利，实质上却是更富于激情和进取的心理状态的胜利。

文艺复兴是封建主义的中世纪欧洲和资本主义的近代欧洲之间的一段过渡时期，一般都将其作为中世纪的晚期来看待，大体年代则是14～16世纪之间。文艺复兴运动打着复兴古典文明的旗号，重新高扬古希腊的现世主义和罗马的个人主义，力图在拓展人生欲求和视野的同时突破僵化的宗教束缚。通过这种努力塑造出的理想人格不是希腊的公民也不是罗马的英雄，而是一种自立、自觉、自信，在维持着对神的适度敬畏的同时，将目光聚焦到发展自身潜力并努力实现一定成就的人格；只有经过发挥才智和激情完成伟大功业或者作品，才能成就现世幸福。与其相配合的则应是一种全然不同的教育，不是以驯顺人性为目的，而是努力去激发和完善人性。这种强调个人性和现世性的维护和实现人性尊严的教育就是所谓的人文主义教育，而当



马丁·路德

时的人文主义教育的主要内容便是重新学习和鉴赏古典的文艺作品。拜占庭帝国灭亡后，很多学者逃亡到意大利，更带来了丰富而直接的古典学术的权威指导。在这样的视角下，现世渐渐洗去了狰狞灰暗的色调，恢复了久违的生动多彩，并且重新令人充满期待。在这种健康的情绪中，当时著名的荷兰人文主义者德西迪里·伊拉斯谟才会这般真诚地表达自身生存状态的喜悦："永恒的上帝啊！我看见一个多么美好的世界正在出现！我为什么不能再变得年轻呢？"现世再度变得适于凡人生存，生存重新变得具有充实的价值，那么现在就轮到人们来全盘思考如何认真地生存，以及如何切实地实现生命潜在的价值了。

文艺复兴是从欧洲南部开始的改革洪流，与之相呼应的则是欧洲大陆北部在16世纪初期爆发出的宗教改革运动的烈火。这一运动由马丁·路德发起，更是旗帜鲜明地反对代表着僵化保守势力的天主教会。这一场战役在另一条战线上成功地完成了推进与合围，从而进一步使得追求人性尊严和思想解放的浪潮势不可挡。

每当人类有意识地挣脱束缚释放潜能的时候，历史总会展现出人类是何等奋勇、聪慧的可畏生灵。我们眼下已经习惯于对中国的飞速崛起津津乐道，而当年在欧洲走出蒙昧的时刻，划出的却也是同样惊人的上升曲线。以航海术和造船术、冶金术和化学主导的武器装备技术和以银行信贷为特征的先进商业体系等等为代表的整体技术进步，帮助欧洲人追随哥伦布和麦哲伦的航迹将他们的商业运营网络广布到世界的角角落落。这网络恰如大树延伸的根系，在为欧洲带来文明成长起飞的经济资源的同时，也创造了充足的文化参照借鉴的机会，赋予其丰富的文化养料。在这条傲然起飞的曲线底端，那在离地升空之前顶着莫大的阻力所进行的决然而有力的加速跑的过程，就是我们眼下要谈的文艺复兴。

第一节 百合之都



佛罗伦萨美第奇宫邸立面

文艺复兴的肇源地是意大利，意大利的文艺复兴运动的起点和核心则是在佛罗伦萨城（英文Florence，意大利文Firenze，旧译翡冷翠）。该城是意大利排名仅次于罗马的文化古城，整座城市保持了非常完整的文艺复兴时期的旧貌，本身仿佛就是一座巨大且无围墙的艺术博物馆。佛罗伦萨位于托斯卡纳地区，地处意大利的中部，距离罗马、米兰、威尼斯都不到300公里，历来就是商业转运的重要枢纽。11世纪的时候，它是由贵族和学者共管的共和制城市，此后不断扩张领土，成为事实上的独立国家。14世纪中期，通过兴旺的羊毛纺织业，这里成为了欧洲最富庶的城市之一。16世纪该城变为专制政体的公爵国，后来在意大利重新统一的初期，曾于1865－1871年间短暂成为国家首都。如今这里是全世界最热门的旅游城市之一，这座人口约45万的中型城市，每年接待的游客量却超过600万。

“Renaissance”这个词的原意是再生、重生的意思，在形式上再生的是古典黄金时代的造型方法和审美情趣，在实质上重生的是人类原初的活泼、健旺的生命力，以及恢复对生活的热爱和对理性的倚重，在古典元素之外也借用了基督教传统中对复活再生的终极憧憬。这场文化运动于14世纪在文艺领域中首先实现集中突破。在文学方面有以但丁（Dante）为首的一系列诗人和以薄伽丘（Boccaccio）为代表的文学家，他们用长篇诗歌和讽刺小说的形式质疑旧有的宗教性悲观压抑世界图景，挑战教会与贵族联手打造的权力秩序，颂扬高尚独立人格的价值，肯定个体道德才智

塑造的意义。在美术方面有以乔托为代表的一系列画家和雕塑家，开始用饱满鲜明的色彩描绘人世间的动人景致，用丰满结实的躯体表现充满活力和情感的个体，用具有灵性的神态和富于爱心的眼神肯定人的尊严。经过他们的共同装点，人世间忽然重新充满了明净的空气和灿烂的阳光，人们不必时刻为了渴念可望而不可及的天堂净界而坐立不安、忧烦苦恼，他们在文艺的引导下，看到了周遭世界的鲜灵可爱处，便乐得放松下来，从身边开始着手，美化和完善自己眼下就能够把握的生活和喜乐。

然后人们忽然发现生活中原来有那么多的简陋和不便，因此对偕生的不满督促他们开始去发现和创造。当时城市里的学校虽然只有两类，但是教育已经不再是贵族的专利，市民也有机会参与进来了，图书馆也建立了起来。一类是学校、修道院和早期大学下属的神学院，有一定经济实力的人在那里学习读写、算术、几何和古希腊的形而上学；另一类则是各行各业的手工作坊，劳力阶层的子弟在那里做学徒，将整个青少年时代托付给师傅，指望着自己将来有出师独立开业的日子。佛罗伦萨的手工业传统非常悠久，其中尤以金银加工业、羊毛纺织业和皮革加工业著名，在金银镂刻、羊毛织染和皮革鞣染的工艺中，逐渐分离出金属雕刻、石雕和绘画的专业。随着市民的消费能力和消费品位的提高，新兴行业也逐渐成立了自己的工场和作坊。就是从这些简陋的作坊中，走出了大批杰出的艺术家。他们大多在学徒生涯中积累起了丰富的经验和扎实的功底，其中的特别超群者，经过艰苦的自学和勤奋的实践，同时还从当时最优秀的学者那里汲取精神养料，最终纷纷将自己打造成为兼通众多艺术门类的惊人全才。我们所熟知的所谓“文艺复兴三杰”中的大画家达·芬奇（Leonardo da Vinci）不仅仅是画家，而且同时又是一位伟大的科学家和发明家，精通解剖学、光学、力学、化学、数学等学科，设计过飞机、潜水艇、攻城机等等当时匪夷所思的机械，完全是一位远远超越该时代的顶尖天才。古今最卓越的雕塑家米开朗基罗（Michelangelo Buonarroti）受的是雕刻专业教育，后来却自修成为一位极出色的建筑师，同时在与教皇赌气的时候，也能够画出壮美得惊世骇俗的壁画；家乡处于危急关头时，他就毅然担任城防工程总监，加固城垒布置大炮；此外他更是一位不错的诗人。除了这两位之外，很多文艺复兴时期的艺术家都身兼数能，在绘画、雕塑和建筑各领域之间穿梭自如，游刃有余。那是一个令人惊异

的思想和智力激荡爆发的风云际会的时代，为那些禀赋特异的天才们提供了极好的成长辞蔟的空间和施展炫耀的舞台，其天赋和才情堪称挥洒淋漓不可方物。人类的才智在这一刻仿佛郁积良久的洪水，在摧毁堤防的那一刻，汹涌奔突的势头岂止是不可遏止，简直就是不可一世。

与此同时，艺术家开始作为拥有自由意志的清晰个体出现了。他们不再像以前那些修建大教堂的无数工匠，隐姓埋名默默无闻，反之，他们开始在作品上勇敢地注名，用作品来实现自己的声望，体现自己的生命价值。这种自信和自觉一方面来自于他们不断提高的人文素养，另一方面来自于他们改善的经济地位。他们的雇主不再仅限于各喜的教会人士，更扩大到富足的新兴贵族和市民阶层。在收入大大提高后，生活环境也相对稳定了，这使得他们不必为了维持生存而去忍气吞声，在一定程度上他们也可以按照自己的喜好来选择艺术题材和表现方式，这使得他们能够更充分地释放自身的创造力和激情，并且最大可能地提高作品的感染力和质量。在文艺复兴时期终于出现了现代意义上的艺术家，此前的艺术创造者虽然也曾留下精美作品，但是他们都不曾有机会体验过艺术创造活动带来的尊荣，更不曾有过类似的自觉，所以充其量只能算是些杰出的手艺人。

当时的商业新贵们为了提高自身的社会威望和公众形象，也有意识地作为所谓的艺术赞助人和艺术保护人与艺术家们结合，大力推动提倡文艺的社会风气，其中最著名的一族就是文艺复兴时期佛罗伦萨的实际统治者——美第奇家族（Medici）。美第奇家族的先祖从事医药行业，13世纪中期开始从事银行业并且很快就富甲一方，他们随之开始参与市政。1434年老廓司摩·美第奇（Cosimo de' Medici）通过政治斗争取得城市控制权，其后美第奇的势力虽然曾两度被逐出佛罗伦萨，却又一再卷土重来。16世纪初，皇帝卡尔五世（Karl V）将阿历山德罗·美第奇（Alessandro de' Medici）封为公爵，从此之后，托斯卡纳地区直至1737年，始终处于美第奇家族的铁腕统治下，该家族在欧洲政坛上显赫了三百多年，前后曾出过两位教皇——利奥十世（Leo X）和克雷门特七世（Klemens VII），还有两位法国王后，她们分别嫁给了法王海因里希二世（Heinrich II）和海因里希四世（Heinrich IV）。美第奇家族扶持文艺，在其宫邸中常年有大量的学者和艺术家自由出入往来，少年的米开朗基罗就是在美第奇的家宅中成长起来的，从许多卓而不群的前辈师范那里，他

完成了充足而全面的艺术教育。

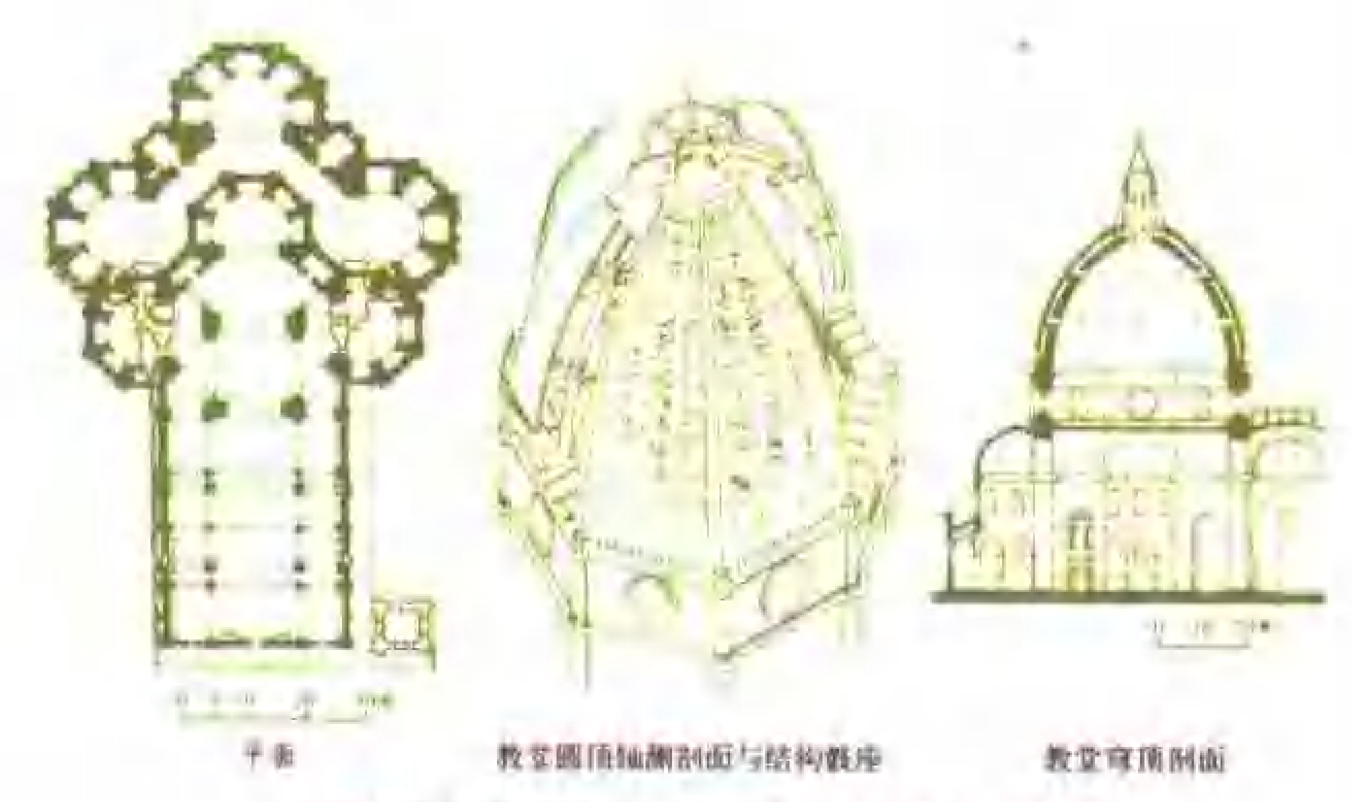
在美第奇家族的主导下，市民阶层的财富和艺术家群体的创造力完成了富有成效的组合。城市实力的上升为市民们带来了相当的归属感和自豪感，新贵们则需要一个更华丽体面的市容来彰显自己的财势，所以他们共同在市政建设中进行了大量投入，同时为该时期的艺术家群体提供了大展拳脚的广阔空间。说艺术家群体，是因为工程中不仅仅有建筑师的参与，随着建筑装饰的要求和分量的提高，雕像和壁画成为了建筑美学整体体系中不可或缺的重要组成部分，这就需要雕刻家和画家的加入。而随着雕刻家和画家在工程中承担了越来越多的工作份额，雕刻与绘画的质量和技法也都在迅速地成长提高。

圣母百花大教堂

在中世纪最富足的财阀和才华横溢的艺术大师们的合力经营下，佛罗伦萨成为数量极为丰富的华美建筑和艺术珍品济济一堂的所在，形成的合奏中最雄浑动人的顶点就是著名的圣母百花大教堂（Firenze di Duomo Santa Maria dei Fiori）。圣母百花大教堂是佛罗伦萨的主教堂，其得名首先是因为所崇拜的对象是圣母玛利亚，其次是因为其绚丽多彩有如百花绽放的大理石外墙。大教堂包括大教堂、钟塔和洗礼堂（Baptistry），这是托斯卡纳地区的通例。大教堂位于市区的杜阿莫广场上，原址上曾经有老的佛罗伦萨主教堂。圣母百花大教堂于1296年动工，落成于1436年，对外墙立面的装修却一直延续到了19世纪晚期。其平面是拉丁十字式，长153米，宽38米，可同时容纳1万人，是与圣索菲亚大教堂并列的



佛罗伦萨圣母百花大教堂



佛罗伦萨圣母百花大教堂平面图、剖面图和穹顶结构图

世界第四大教堂。工程不是由教会，而是由希望通过巨大的纪念性建筑来彰显城市地位的共约5万市民们（当时佛罗伦萨的人口数量和同时期的伦敦相当，算是特大型城市了）主持的。其大厅有三个纵厅，横厅和后堂的形制特殊，在东面和两翼各是形状相同的半八角形，总体上好像一片三叶苜蓿草的叶子，其外围又包含三个呈放射状布置的小礼拜堂，又分明是花朵绽放的印象，这是由所谓的“八位大师和画家”共同研讨得出的方案。

整个建筑群中最引人注目的部分是那个鲜艳赭红色的超比例的中央穹顶，以压倒性的态势统领全局。该穹顶本身的工程历时14年，完成于1434年，不含采光亭顶高91米，含采光亭共114米。穹顶的基部呈八角形，平面直径达45米，基座以上是八面都开有圆窗的鼓座。野心勃勃的建筑委员会当年奠立了这个超级庞大的基座，但是并不知道怎么才能将其上的穹顶完成，他们只是抱着近乎天真的虔诚希望神能够有朝一日赐予解决方案。等待了多年之后，直到万般无奈地进行了类似竞标活动的方案征集，著名建筑师菲利浦·勃鲁涅莱斯基（Filippo Brunelleschi）才勇敢地接受了这一挑战。他没有选择首先搭建全尺度整体框架的传统方法，而是采用了所谓的“攀爬式框架”，将框架分段搭建，用已经建成的穹顶部分作为续建的基础，而穹顶实际上就是以一系列不断缩小的八边形环体叠合而成的，而每个环形本身也是一种可以有效抵抗外张侧推力的稳定形体，从而可以确保穹顶的坚实稳固。因为这

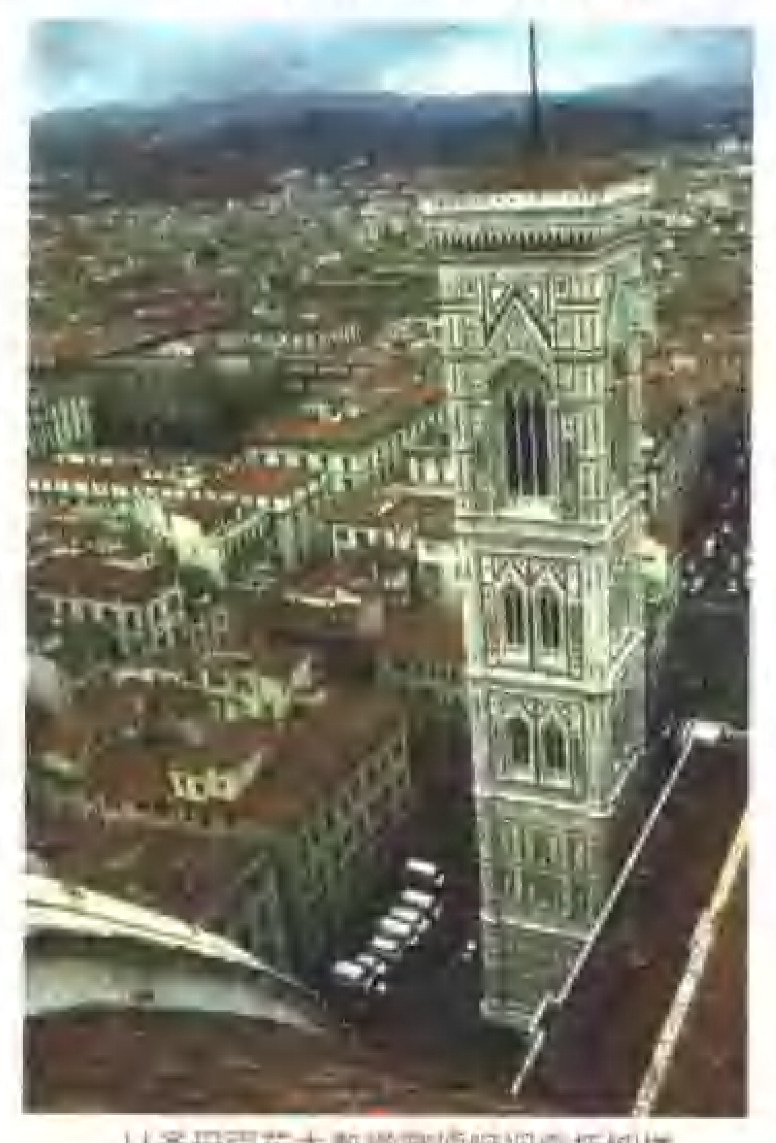
种革新性的方法降低了难度，所以加快了进度。按照勃鲁涅莱斯基的原设计，鼓座之上向穹顶的过渡部分设置的是白色大理石柱廊饰带，但是这部分在修建了一段之后就中止了，因为按照米开朗基罗的批评意见，这样的设计看上去好像鸟笼子一样，所以原计划就被放弃了。比较奇怪的是至今没有找到合适的替代方案，从而就搁置了几百年并始终保留着那一段裸露砖体的墙面。可是更奇怪的是，这样一种未完工的状态非但不干扰整体视觉效果，反而很好地融合于其中，据说这也为米开朗基罗所预见到了，从而有意为之。巨大的穹顶其实远没有看上去那么沉重，这是因为它是由内外两层薄壳构成的，从而既保证了强度又减轻了重量。其总重量约2.5万吨，内壳厚度是1～4米，外壳要薄得多。两层穹壳之间除了以纵横的棱脊互相连接支撑，还有463级螺旋形楼梯，人们可以拾级而上直达顶端观景。内穹由8根主肋和16根间肋加以支撑，受力均匀。其上有瓦萨里和祖卡里绘制的以“末日审判”为题材的巨幅天穹壁画，仰望观之，其中的所有人物都像在高天上飘浮飞升。穹顶外部顶端的尖顶采光亭在向穹顶内取光的同时用于防雨，这一部分完成于1472年。采光亭顶上有费隆奇诺（Verrocchio）制作的镀金铜球和其上的铜十字架。在中央穹顶的外围，横厅和后堂上共有三个半穹顶，其间还有小型的副穹，它们构成了中央穹顶与外围墙基之间的过渡，塑造了穹顶下层整体基座的稳固印象，从而使得教堂东段看上去好像一座大理石的山峰一样巍然。



圣母百花大教堂钟楼

以产自卡拉拉的纯白雪花大理石为基调的外墙上再以黑、绿、粉色条纹大理石砌成各式几何纹样格板，上面再添加精美的雕刻、马赛克和花窗，屋顶和穹顶用明艳热烈的赭红色陶瓦覆盖，总体外观异常华丽雍荣，好像一个硕大无朋的精描细刻的象牙首饰盒。西立面上配合内部的三个纵厅分隔为三个部

分，开三道大门，其结构和锡耶纳主教堂以及奥维延托主教堂有明显的渊源，但是其中哥特式的成分相对更加淡薄，除了不大的圆花窗和少量的尖凳之外，基本上没有哥特式的痕迹了，连大门实际上也是圆拱的，拱顶上的三角形山墙面只是徒有其形。整个外立面上没有尖塔，也没有扶壁扶垛，也就是说已经完全放弃了垂直性飞升的意象，与此同时牺牲了大面积的彩窗，重新用坚厚墙壁做承重构件，再次强调水平线条，但是产生的一个消极后果就是使得内部重新陷于阴暗。在审美情趣上，以圣母百花大教堂为代表的文艺复兴早期建筑，不再为了刻意追求某种精神意向而在单一维度上去不惜代价倾尽全力，而是重新重视整体比例的和谐平衡，倾向于平和的水平性，避免激越的垂直性，并且偏爱古典建筑语言——诸如穹顶、圆拱等，回避哥特式的结构。其实对哥特式的轻慢态度，从前章提到过的哥特式名称来历中就已经有所反映了。文艺复兴时期的艺术家一旦有表现自身文化传统积淀的机会，多会在积极重现古典的同时不假思索地去排斥政治上敌对的异族影响。不过，圣母百花大教堂本身还仍然算是哥特式和典型文艺复兴式之间的一个过渡作品，其中的许多肋拱结构还是明显反映出了哥特式风格。



从圣母百花大教堂穹顶俯视乔托钟楼

大教堂南侧的钟塔是由大画家乔托设计的，所以也被称为“乔托钟楼”(Campanile di Giotto)。钟塔最初设计高度是122米，实际只达到了84米，分五层，乔托去世时只完成了底层。其正方形平面的边长为14.45米，外墙也是白色大理石贴面，加上彩色大理石的图案和出自名师如安德列·皮萨诺(Andera Pisano)之手的浮雕，精美匀称，被公认为意大利最美观的钟塔之一。塔内有370级台阶可供登顶俯瞰全城，西

面的洗礼堂建于11～12世纪，是八边形的罗曼式单体大厅，高约31.4米，外观端庄沉稳，外墙以白、绿色大理石饰面，八角形穹顶内面装饰有以“末日审判”为题的精美马赛克。它共有三道大门，东面门上有雕刻家吉伯提（Ghiberti）制作的表现《圣经》故事的精彩镀金铜雕。十块雕刻以浮雕形式镶嵌在铜门上的框格内，浮雕中透视表现合理，细节丰富，造型准确，米开朗基罗曾对这件作品大加赞赏，认为只有天堂的大门才有资格用这样的精品加以装点，所以该门便得名为“天堂之门”（Gate of Paradise）。该门此后被教会命名为圣门，每隔二十五年在所谓圣年才开启一次，也就是说每一百年内才有四次洞开的机会。

教堂内部以大理石铺地，分隔纵厅的是巨大的圆拱廊，纵向立面只有两部分，圆拱之上是一条起分隔作用的饰带，其上方是扶持拱顶的半圆形墙面，中央有面积不大的圆形花窗。顶上是高耸的哥特式十字肋拱拱面单元，下面承担重量的是粗大的柱墩，其剖面近似圆形。庞大的教堂内部风格简洁流畅，没有繁缛的装饰细节，不过总体上给人以空荡荡的印象，这是因为早先陈列其中的许多艺术精品已经被移到各博物馆中收藏去了。

君主广场

城市中与宗教力量分庭抗礼的是世俗政治力量的陈列，其相应空间是离大教堂不远的君主广场（Piazza della Signoria）和旧公爵府邸（Palazzo Vecchio）。君主广场是市民集结论政的场所和历次政变风潮的中心，同时也是统治者进行镇压和显示威权的场所，在广场上不时以斩首以致火刑示众。在血腥和残虐的一面外，公爵们也以艺术的形式对民众进行潜移默化的感化，以至于今天我们虽然在游人如织的广场上再也看不见阴森的刑具了，却仍然为矗立其间的传世雕塑的力与美所深深打动。在公爵府脚下的广场一侧，由南到北依次陈列着班迪内利（Bandinelli）的《大力神赫拉克勒斯征服巨人卡库斯》雕像、米开朗基罗的《大卫》像、多纳泰罗（Donatello）的《尤狄特》雕像和阿玛纳提（Ammannati）的《海神喷泉》。其中除了大卫像表现的是佛罗伦萨城市独立自由的自信和不屈的斗志之外，其他几个作品都带有明显的武力宣示的威吓用意。在最北端更有美第奇大公爵廓司摩一世（Cosimo I）的青铜骑像，其威风八面的凌驾气度更为这一系列塑像所刻意营造的氛围加上了明确的意义注脚。



《大卫》像

文艺复兴时期的雕塑，以古典雕塑为样本，在准确表现人体客观结构和动态的同时，努力塑造人物的超凡气概和崇高精神，追求形神兼备的同时率性发展个性化风格语言，从而使得作品在具备纪念性之外更兼有超越性的灵性和生动真实的人性，更在层次丰富和手法多样上都超过了形质单纯的古典雕塑，与此同时，艺术家们大胆地突破了教会的禁忌，勇敢表现完美裸体，恢复了古典的理想人体美观念。

在广场的南侧，有一个非常高敞的三开间圆拱廊，因为当年有公爵的雇佣兵卫队常年手持长矛于其中驻守，所以也被称为矛兵长廊（Loggia dei Lanzi）。在耀武扬威的士兵之外，拱廊下还陈列了许多以尚武和征服为题材的雕塑，进一步强化了威权主题。其中最为著名的是本维努托·切利尼（Benvenuto Cellini）的《帕修斯》铜像和姜博洛尼亚（Giambologna）的《掠夺萨宾妇女》群像。帕修斯是杀死蛇发女妖梅杜莎的英雄，在雕像中他脚踏女妖的尸体，高举其血淋淋的头颅，勇猛剽悍的气势极具震撼力。矛兵长廊的外形简洁，追随了古典传统，但是其结构却一点都不简单，更采用了不少当时的新技术元素。其立柱未采用古典柱式而是复合的束柱，内部拱顶也不是筒形拱，而是三个十字肋拱单元，肋拱和带拱的内侧部分集中收束在柱头上，可是中间的两个柱头下面没有柱身，虽然在事实上将承重结构放到了墙体内部，但是这样一来可就造成了柱头悬空的视觉



矛兵长廊中的雕像《掠夺萨宾妇女》



佛罗伦萨旧公爵府

效果，异常轻盈灵巧。矛兵长廊是文艺复兴式建筑的一个出色代表，在与雕塑结合发掘空间潜力，以及巧妙调和古典形式和新型结构语言方面塑造了成功典范。

旧公爵府邸建于1314年，是一座典型的托斯卡那式堡垒建筑，结构分为上下两部分，下部是高大坚实的城堡和墙垒，上端环布雉堞，军事防御性明显；上部则伟立一座直入云霄的94米高的望塔，塔上共有两重雉堞，局面森严，上面设置巨钟用以示警。塔顶尖端上安置金色市徽，形式是雄狮扶卫市花百合，雄狮象征强势武力，百合象征高贵和平，意即和平必须以武力捍卫，表现了马基雅维利所代表的理性功利主义政治主张。旧公爵府从1550年起就是佛罗伦萨市议会的所在，内部有宽阔天井和豪华会议大厅，内饰由瓦萨里于16世纪末期主持完成，里面更陈列有大量的艺术珍品，诸如琪兰达约（Domenico Ghirlandaio）的壁画和费隆奇诺的雕塑等。邻近的锡耶纳也有类似的市政府邸和公众广场的组合（Piazza del Campo），其形式也非常近似。这种共同现象的深层原因还要从教廷势力的衰落和世俗势力的提升说起。在中世纪，教堂是城市的绝对中心，广场一般都会和教堂结合在一起体现城市中央统治权。随着文艺复兴时期的到来，世俗人重新成为了社会的主角，而作为世俗权利的代表，市政厅自然成为了城市的新中心，随之而来的广场带有平等意味、形式轻松的面貌转变也是必然的。



从乌菲齐美术馆看领主广场和大教堂

旧公爵府邸向南部延伸的部分，由瓦萨里在1560～1580年间建为一个三面围合的院落，原本为行政和司法用途，后来改作博物馆，即举世闻名的乌菲齐美术馆（Galleria degli Uffizi）。建筑有上中下三层，底层柱廊为市民的室外活动提供了良好的条件。内容丰富的室外活动在中世纪时期是相对匮乏的，但是经过文艺复兴运动，对人性的重新肯定带来了富于姿彩的生活，而宽大的柱廊正为其提供了不为天气妨碍的必要空间设施，这种底层柱廊也成为文艺复兴时期一种典型的建筑手法，对后世影响很大。直至今日，这里仍然是市民和游人户外活动的好去处。底层柱廊间的壁龛中成行安置着为佛罗伦萨带来辉煌声名的杰出人物全身像，其中当然包括但丁、米开朗基罗等人，供后人缅怀瞻仰。美术馆中收藏有全世界最丰富的文艺复兴绘画作品，藏画数量超过4000幅，其中包括大画家波提切利（Sandro Botticelli）的《维纳斯的诞生》和《春》，以及达·芬奇、拉斐尔（Reffeal Sanzie）、提香等其他大师的名作，此外还有许多著名的雕塑作品。

注：《维纳斯的诞生》——本画是波提切利最重要的作品。画中刚刚由海中诞生的爱神维纳斯略带羞涩，而对这个新鲜的世界她眼中还带着深深的迷惘。风神鼓起西风把她送往陆地，粉色的玫瑰从空中飘然落下。岸边，春天女神张开一件花袍迎接爱神的到来，准备为她披上盛装。该画的技法是所谓的蛋彩画，使用蛋清调和颜料绘成，蛋彩画是油画出现以前西方画的一种主要技法。虽然严格地讲维纳斯形象的解剖结构并不十分准确，但画中表现出的再现人体美和浓郁情感的渴望却标志了人性的觉醒，所以很多人把这幅画看作文艺复兴的人文主义宣言。



波提切利的《维纳斯的诞生》

文艺复兴式教堂

圣母百花大教堂作为早期文艺复兴式的代表，多少还有哥特式的影响在其中，而若讲到风格纯粹的文艺复兴式教堂，在佛罗伦萨的例子则有新圣母堂（Santa

Maria Novella）和圣洛伦佐教堂（San Lorenzo）。

新圣母堂建于公元1246～1300年，这座教堂的风格鲜明地体现了市民阶层倾向的明快简约的审美情趣。教堂是拉丁十字式的，整体外观非常朴素，外墙的大部是裸露的红褐色墙砖，只有西立面含有彩色大理石贴面。不过正是这个立面，不仅装饰异常美观，更在结构语言上确立了一种文艺复兴式的典范，名建筑师阿尔贝蒂（Leon Battista Alberti）于1458年修建了它。整个立面在纵向上分为三个部分，下部有一大两小三个圆拱门，门扇是青铜的，门上方的半圆形拱面中有浮雕，大门之间及两侧共有六个壁龛式的未通透的假拱窗，辅助造成了富于节奏变化的列拱上的跳跃，在较高位置的墙面上又用彩色大理石构成虚拟的连续圆拱窗，进一步放大了列拱的合奏交响。中段是一个很宽的水平饰带，中间排列有藻井式的方形装饰图案。上部则模拟希腊神殿立面，用四根有水平交替的彩色饰带的方壁柱托起一个三角形山墙，从而造成了强烈的纪念碑性，下面的方形面积中央有一个圆花窗，上面的三角形中间也有一个圆形徽章与其相呼应。以上的元素都属于对传统样式的引用和发挥，而集中体现了革新性的一处却是上部神殿式立面两侧的那两个含有精细装饰纹样的曲边三角形，它们在上部和中部之间造就了一个精彩的过渡，不但补足了空间，制造了金字塔形的稳定视觉效果，更借助边缘那灵动的曲线实现了非常曼妙的动态效果，一下子便使得立面充满了生气和情感。这柔柔的一勾一弯中间委实干系重大，因为这一道曲笔实际上已经挑开了巴洛克风格的帷幕。



佛罗伦萨新圣母堂现状

这个立面也是一个伪立面，并没有和后面的主体结构一对一地对应起来。教堂内部共有三个纵厅，以圆拱廊分隔，拱顶由十字肋拱支撑，侧厅墙上有尖拱彩窗，中厅高墙上只有很小的圆彩窗，总体上虽然还是哥特式的轮廓，但是教堂内部光线已经显

得黯淡。后堂墙壁上有画家琪兰达约表现圣母和圣约翰生平的精美连环壁画。教堂侧面用拱廊围出来一个院落，以前是公墓，现在一般要经过这个院子从侧门进人教堂内部参观。

圣洛伦佐教堂是美第奇家族的家族教堂，用来安置家族成员的墓葬，是由勃鲁涅莱斯基于1420年主持建造的。它的正门违反常例开在东面，米开朗基罗曾经为其设计了正立面装饰，但是一直没有执行，所以至今砖石裸露，异常粗糙，成为了鸽群喜爱的歇脚地。此处除了三扇不大的门外，没有任何装饰，甚至没有开窗，似乎和美第奇家族的声威财势不甚相符，令人费解。从立面的三段斜面屋顶可以清晰地看出其内部五个纵厅的大体结构，相比立面的粗疏，内部却完全是另一番景象。分隔纵厅的四列圆拱廊中，居中的两列由科林斯式圆柱支撑，异常雄伟，侧面的两列则是朴素的方形柱墩；顶上是木制天花板，上面有方形藻井，中厅的高墙上开着圆拱长窗，总体上是恢复了古典巴西利卡的内部印象，完全消除了哥特式的影响。教堂的外围结构复杂，含有很多附属的厅房，其中有由多纳泰罗装潢的旧法衣室和由米开朗基罗装潢的新法衣室，后者亦即著名的“美第奇礼拜堂”，是文艺复兴室内建筑的杰作。这个礼拜堂里面有美第奇家族四位成员的墓室，其中包括两位英年早逝的公爵洛伦佐（LorenzoII de'Medici）和久利亚诺（Giuliano de'Medici）。米开朗基罗在1520－1534年间断断续续地进行了这个工程，他统一规划设计了墙面内饰和墓碑雕塑。在墙面内饰方面，他用白色和褐红色大理石做成样式简洁但是比例匀称的拱面、拱窗和拱龛，再以有秀丽柱头的壁柱点缀其间，从而在很薄的平面内实现了富于变化和层次的空间效果。对于墓碑雕塑，他原本曾设计了几座规模宏大的独立墓碑，不过后来因为力不从心而放弃了，现在可见的只是一个大大简化了的版本；两座公爵墓



美第奇家族墓室

面对面、灵柩上面各有两个男女大理石裸体卧坐像，分别象征着度量生命的日、夜、晨、昏。上方的壁龛中有两位公爵的坐像，他们两位均将目光投向另一侧墙壁上的怀抱圣婴的圣母像。圣母像两侧是美第奇家族的两位守护圣者像，这三座雕像下面安置着另外两个棺椁。这一系列大理石雕像属于米开朗基罗最优秀的作品之列，所表现的雄伟遒劲的人体，有山岳般的凛然器宇和英雄式的高贵气质，其中“日”像的隐忍刚强，“夜”像的怅然疲惫，“晨”像的迷茫痛苦和“昏”像的睿智深沉，个性鲜明，意境深刻，具有惊人的表现力。两位公爵被表现为理想化的年轻武士，兼有健壮、英俊和智慧，坐态凝重如山。曾有人质疑说这两座像完全不写实，和公爵的遗容相去甚远，米开朗基罗则轻蔑地回答道：“到了千年以后，反正也没有人会知道这两位到底是长得什么样了。”他的意思是说，只有完美的表现才能克服时间侵蚀并永世流传，所以只有追求完美才是真正有意义的。他这么做了，也确实做到了。米开朗基罗在礼拜堂中将内饰和雕塑有机地结合，实现了高度的美学和谐与共鸣。他没有采用繁复的装饰细节，而是通过科学的比例以及和谐的色彩实现了最简单的手段所能达到的最华美的效果。其中特别是许多曲线性的装饰手法，不论是在造型还是在造像上，都奏响了文艺复兴艺术的最强音，而且也启示了后来的巴洛克艺术。所以米开朗基罗也常被称为“巴洛克艺术之父”。


佛罗伦萨美第奇宫邸

美第奇宫邸

本书中此前所列举的建筑范例，无非是些神庙、教堂、宫殿和市政大厅的反复，到这儿终于要出现一个没有宗教和贵族背景的市民居所了。这一方面说明了随着社会总财富量的增加，较下层的民众也开始分享到足够的资源建造像样的居所；另一方面说明了在市民阶层崛起后，也需要通过像样的建设来直观再现自身的现实地位。

美第奇宫邸（Palazzo Medici Riccardi）是美第奇家族的旧宅，1444~1460年由老廊司

摩·美第奇委托建筑师米歇洛佐（Michelozzo）兴建。当时美第奇还没有被封为贵族，所以当时这个宅子确是名副其实的民宅。宫邸位于圣洛伦佐教堂的斜对面，乃是佛罗伦萨最早的文艺复兴式的宫邸，其建筑平面为方形，分上中下三层：底层的墙面由粗糙的方形巨石砌成，造成一种类似军事堡垒的森严印象，在转角处本来由两座连在一起的拱门作为大门，后来被封闭并改为由米开朗基罗设计的带有三角形山墙的高窗；第二层的墙面变得平整，但是仍能看到水平的砖沿线，墙上排列着圆拱窗，窗内被纤细的圆柱优雅地再分隔出两面小拱窗，同时每两面拱窗之间就有一面是未通透的伪窗，此外转角墙沿上悬挂着的是美第奇的族徽；第三层的墙面被灰泥涂抹得完全平滑，墙上有与第二层相同的双圆拱窗行列。屋顶向外面出檐很长，宽大的屋檐下面有形式优美的椽枋结构和牙形线脚，三层楼面之间用水平的脚线加以分隔，由下而上所表现的由粗重到轻滑的过渡的墙面设置增强了视觉效果的稳定坚固性。宫邸的外观在富有力度和威严的同时，内部却别有洞天，建筑的中央有一个明亮的内院天井，底层是由"苗条"的科林斯式圆柱支撑的圆拱环廊，廊上方的饰带中镶嵌着美第奇族徽，廊下则安放优美的雕塑和鲜花，楼上的私人住房中往往有精美的壁画和内饰，装饰得温馨舒适。美第奇宫邸的建筑形制，尤其是在整体感非常强的外立面上，通过比例调和优美的拱式和窗式的变化演绎音乐性和几何美感的方法，在整个托斯卡纳地区内产生了很大的影响，并于大量大型府邸建设中被广泛引用。

第二节 群星璀璨

自从文艺复兴运动以人文主义的形式于1350年左右开始在佛罗伦萨产生后，很快就传遍意大利全境，在自由风气浓厚的自治城市或者如威尼斯等城市共和国中尤其枝繁叶茂。其后继影响远布于西欧和中欧地区，1420年后达到了阿尔卑斯山以北，1450年后开始在法国和西班牙立足。文艺复兴的发展演进也非常迅速，16世纪初便进入了全盛时期，那时候活跃在艺术舞台上的是一大串响当当的名字，其阵容之盛，只有用夏日夜空的满天璀璨群星方能比拟。但是当几位最重要的大师如达·芬奇、拉斐尔和德国画家丢勒（Albrecht Dürer）分别于1519年、1520年和1528年去世之

后，文艺复兴运动转入了晚期，此时随着新的艺术形式和精神的广泛传播，渐渐出现了很多的地方流派分支。

自从文艺复兴之花在佛罗伦萨怒放之后，这里便事实上成为文化集散的输出地。在大批青年络绎不绝地慕名前来向大师拜师学艺的同时，由于本地市场规模所限，成名的艺术家也常常被邀请前往外地甚至外国接受作品订单，就此形成的是一个人才教育的良性流动和循环体系，而来自佛罗伦萨的艺术家们从此成为了整个西欧上层社会所追捧的明星人物。在这种文化输出过程中，罗马是非常重要的一站，这个曾经的古典文明中心，如今迫不及待地要找回当年的光辉；同时罗马大量的古典遗迹也吸引着许多艺术家前去临摹考察；此外，罗马还拥有一个最高贵最阔气的艺术赞助人，他就是教皇。文艺复兴的"三杰"都曾经在罗马为教皇服务，当教皇发出令谕召唤的时候，至少在意大利境内，是无人敢抗拒的。

新圣彼得大教堂

在建筑领域里，文艺复兴运动送给罗马城的最厚的一份礼物就是新的圣彼得大教堂（San Pietro in Vatican）了。它如今位于全世界最小的国家——面积仅 0.44 平方千米的教皇国梵蒂冈境内。梵蒂冈是一座城中之国，位于罗马城中，是意大利政府赠给教皇的一块主权独立的领地，也是新圣彼得大教堂和教皇宫所在的一座小山的名字。该国虽然只有 300 多公民和 1000 多雇员，但是却有自己的货币、邮票等整套的国家机器。新圣彼得大教堂的前身是前面章节中曾提到过的巴西利卡式的老圣彼得大教堂，历经千年沧桑后，逐渐不堪其用，教皇尤利乌斯二世遂于 1506 年委任建筑师布拉曼特（Donato Bramante）动工将教堂扩建翻修。在整个 16 世纪中，当时意大利最优秀的建筑师们几乎都曾先后参与过此项工程，其中包括拉斐尔、佩鲁齐（Baldassare Peruzzi）、吉约孔多（Giocondo）和米开朗基罗等。工程完工于 1626 年，由于来自教廷的财政支持雄厚，工程进展稳健，但是教廷为了筹款而四处兜售的所谓可以勾销前世今生罪孽的"赎罪券"却成为了后来引发马丁·路德宗教改革运动的直接导火索。至于后来在 17 世纪所追加的部分，尤其是后来由大雕塑家贝尼尼（Gianlorenzo Bernini，1598～1680）完成的教堂前广场以及各种内饰，已经属于巴洛克风格了。那一部分的内容我们留在下一章来讲，眼下所要提到的则是教


罗马新圣彼得大教堂

堂中的文艺复兴风格的部分。

新圣彼得大教堂是天主教教会的最高枢机教堂和中世纪许多皇帝的加冕教堂，同时也是全世界最大的教堂。它长211.5米，外部总高136米，穹顶内高119米，建筑面积约2.3万平方米，内部可容纳6万人，共含有45个祭坛，1个主穹顶和8个副穹顶，共有800多根大理石柱、灰华石柱和铜柱，390座大型雕像。教堂设计方案几经更动，最初由布拉曼特所设计的平面是希腊十字式的，后来被拉斐尔改成了拉丁十字式，不过终于还是在米开朗基罗的主持下恢复了集中式的希腊十字式主体平面，只是在此基础上于正面添加了一个九开间的门廊立面。此后玛德诺（Carlo Maderno）从1603年开始将这个朝向东方的门廊立面拉长并加宽，使得建筑平面出现了一个延伸的大厅部分，从而变成了近似于拉丁十字式。但是这种改造多少有些画蛇添足，首先拉长的大厅并不足以动摇建筑主体的重心所在，即以中央穹顶为核心的集中式建筑部分；其次位置外推很多的正立面在将高度与大厅屋顶取齐之后，实际上将位置变得靠后的穹顶遮挡了很大一部分，以致令人无法看到其鼓座部分，从而严重干扰了整体比例并妨害了设计穹顶的最初用心；此外，这个于1614年建成的宽113米，高44.5米的长方形立面从形式上来说显得大而无当，结构呆板，比例失调，从哪一点上来看都是一个败笔。

正立面上共有七道大门，外侧的两道拱门通向后院和教皇宫，由中间的大门进入教堂，首先到达的是一道前厅，然后通过前厅后几扇巨大的青铜门才能到达大厅内部。一般情况下，正中的青铜门是关闭的，因为它被教会封为圣门。据说人从门下走过可以洗清以前犯下的罪行，所以这道门每二十五年才开启一次，一次开启的时间为一年。大教堂内装潢极为华丽，由上到下，无处不用精美的大理石贴面。除此之外，墙上还广布大理石雕像和高浮雕，因为这些装饰已大多带有巴洛克风格，我们还是绕过这些眩目的干扰，将目光专注到那些表现文艺复兴特征的结构元素上去。大厅共有

三个纵厅，上空的拱顶是古典风格的带有方形藻井的筒形拱，拱顶高46米，跨度为27米，支撑拱顶的是异常粗大的柱墩，柱墩底部的大量深壁龛内安置有许多教皇的纪念墓和139座纪念雕像，靠近主穹的柱墩底部有圣彼得的青铜像，其脚背已被无数前来祈福的人亲吻抚摸得锃亮。这种按照总体结构需要灵活调整剖面形状的沉重柱墩来自罗马的古典传统，同时也为近代建筑提供了建筑思想的范本，因为其形式的因地制宜的处理使其于事实上成为流畅连接各主要结构单元的关节器官；与此同时，灵活的设置并没有使得柱形显得凌乱，这主要因为柱墩上通过添加有科林斯式柱头的巨型壁柱而造就的形式统一的效果。侧厅里面有拱门加以横向隔断，拱门上方有圆拱窗，因为这些窗户并不开向户外，所以只有装饰效用。主穹底部的内墙上有金色饰带环绕，上面镌刻着耶稣授命圣彼得继承其事业的话语，主穹正下方是贝尼尼制作的巴洛克风格的带有螺旋形圆柱的巨大青铜华盖，华盖前是教皇的座席和圣彼得的墓穴。

新圣彼得大教堂的主穹顶是继圣母百花大教堂穹顶之后的又一个文艺复兴建筑的重要作品，其最终执行的版本是由米开朗基罗设计的，完工于1589年。其内部印象令人想起圣索菲亚大教堂的穹顶，同样在基部设置了环立的采光窗，从而使得穹内明亮轻盈，效果近似于漂浮，不过这里的窗户是方形的，上部交替带有三角形或者拱形的山墙状楣，这是米开朗基罗尤其喜欢的题材。穹面分隔出的几何形的面积中绘满了精美的壁画；穹顶处开圆孔，其上有一座采光亭，保证充足天光泻入的同时防止雨水入侵。穹顶与下面支撑系统的连接过渡也借鉴并改进了圣索菲亚大教堂的方案，除了与四个方向上的拱顶末端的接触外，穹顶在四个穹隅的角落补齐部分使用了整体保形的形式，将穹隅直接融入柱墩，使之浑然一体；穹隅中还有圆形的表现四位福音使徒的壁画，显示了高超的工艺和美学用心。这里是教堂的主体空间，其空间感饱满空灵，堪与万神殿媲美。同时由于净空高度高达119米，直径是43米，加上华美得多的装饰，其最终效果就是超越时空的宁静以及伴随而来的宏大纪念碑性。此外其可贵之处还在于，巨大的体积和空间在实现庄严感的同时却未曾造成过度夸大和压迫的体验，这主要是因为建筑体系中人性化的设计用心而达到的空间与感官体验之间的和谐。穹顶的外观也非常华丽，底部是很高的鼓座，形式是环立的双圆柱护持着方窗，双圆柱不是融入鼓座里面，而是外伸出来，起到类似于扶壁的结构强化效果；鼓座与外穹之间有一个过渡带，其中装饰有沉重的花球带饰纹样；外

穹面上被穹肋分隔，每个三角形上纵向上排列三个小窗。这些带有美观的曲线防雨檐的小窗并不通向穹顶内面，因为这个穹顶和圣母百花大教堂的一样，也是有内外双层用砖砌成的穹壳的，两层穹之中有四条巨型铁链将其牢牢箍住。穹顶顶端的圆形采光亭造型精致，下部是双圆柱支撑的环廊，中央是装饰有曲面壁檐和石瓶的过渡段，顶端是一个优雅的曲面圆锥体以及尖端的金球十字架。亭上的双圆柱和下方的穹肋以及鼓座上的双圆柱相贯通，构成一气呵成的垂直系统。这个穹顶不是半球形的，而是纵轴较长的高抛物线的穹体，在粗大的肋条的强化下显得更有上冲的动势和耸立的威严。这一类的穹顶对后世影响甚大，其中的出色代表包括伦敦的圣保罗大教堂、巴黎的先贤祠和华盛顿的国会山等。

总体而言，新圣彼得大教堂中的文艺复兴式的成分首先表现在布拉曼特的集中式的空间布置，以及通过凝聚空间力度营造纪念碑效果的用心；其次表现在米开朗基罗所设计的完美穹顶，创造性地实现了外观和内景的相得益彰，以及空间和结构的高度和谐；最后表现在技法大大提高并且找回了古典时期英雄主义格调的壁画和雕塑，它们在辅助建筑物强化艺术表现力的同时，也已经在相当程度上重新赢得了作为独立艺术门类的地位和意义。他们的设计都取材自古典传统，但是又都青出于蓝，完成了在更高水平上的升华。



圣母悼子

梵蒂冈最伟大的文艺复兴壁画不是在新圣彼得大教堂中，而是在教皇宫中的教皇私人小教堂——西斯廷礼拜堂里面，由米开朗基罗完成的《创世纪》天顶画和《末日审判》壁画。这是一处震古铄今的史诗性巨制，具有摄人心魄的非凡艺术力量。而最出色的雕塑作品则是在新圣彼得大教堂大厅右首边第一个小礼拜堂里面、米开朗基罗的大理石雕刻名作——《圣母悼子》。

注：《末日审判》——是米开朗基罗最重要的晚期作品之一，表现了耶稣于世界末日重新降临人间，对生者和死者进行最后的永生和永罚的审判。画中耶稣和圣母居于构图中央，与其常见的瘦长慵弱形象不同，耶稣被表现成体格健美的无须青年，其表情严厉，动作富于张力。圣母侧身于耶稣身畔，身体呈"S"形，带有典型的矫饰主义风格特征。各色善恶人物围在耶稣和圣母周围，表情不一，情绪夸张激烈，其中更有一个人物手提着自己的人皮，人皮的面容和米开朗基罗自己的十分相像，据说他是用这种方式对自己所从事的一生艰辛的艺术工作进行的调侃。整幅画面充满动势，大气磅礴，已显示出一定的巴洛克艺术的特征。米开朗基罗最初将所有人物除了圣母之外都画为裸体，但作品完成后教廷认为这有伤风化，故命人在人物身上加上了衣服来遮羞，这当然是件焚琴煮鹤的荒唐事情了。

注：《圣母悼子》——是米开朗基罗27岁时完成的雕塑作品，雕塑表现了耶稣受难后圣母怀抱着爱子的尸体悲痛欲绝的主题。整个作品呈经典的金字塔形构图，稳定、均衡。圣母微微低头，注视着耶稣，表情没有出现因为极度悲痛而通常产生的戏剧性扭曲，却好像在淡淡的忧郁中恍惚出神，这种白描笔法反而达到了更为真实动人的人性化高度，完全抛弃了中世纪一般表现的圣母的木讷形象，还原了一个活生生的人。同时圣母的面容异常年轻，看上去完全不像耶稣的母亲，米开朗基罗面对质疑解释道：圣母作为圣处女是永葆青春的。其实这是一种托词，这种用心实际上来自于米开朗基罗一贯的理想主义手法。这个作品如此完美，以至于当年人们大多不相信它出自一个毫无名气的青年之手，对此米开朗基罗大为光火，据说在一个夜晚他将自己的名字刻在了圣母长袍的衣带上，让世人都知道自己的鼎鼎大名，这就是文艺复兴艺术家的豪放粗犷和张扬个性。

帕拉迪奥风

意大利文艺复兴艺术主要的晚期流派是所谓的"矫饰主义"（Manierismus）。该流派从米开朗基罗开始，最初特征是为了增强表现力而对人体和物象进行适度的变形和夸张，后来便逐渐演变出姿势和动态上的戏剧性拉长扭转以及复杂的透视角度，并于形式中强调曲线性和丰富的色彩及装饰，这种倾向经过发展后便顺理成章地融入了早期巴洛克风格。安德烈·帕拉迪奥（Andrea Palladio）是"矫饰主义"建筑师的主要代表，其艺术生涯的主要活动区域是意大利北部的维琴察（Vicenza）和威尼斯。他早年出身于石工学徒，自学成为建筑师之后，撰写了两部介绍古典建筑的重

要著作《罗马古迹》(Antichitàdi Roma)和《建筑学四书》(Quattro Libridell' Architetura),着重规范和整理了以柱式为核心的古典建筑规范,并因而成为著名的建筑理论家。他对欧洲北部新教国家和英国后来的新古典主义流派影响如此深远,以至于在那里出现了一大批奉其作品为经典的所谓"帕拉迪奥流派"建筑家。文艺复兴建筑着意恢复古典柱式,目的是在找回古典的和谐与理性观念的同时,重新确立与人体美相通的建筑的数学美,这一点与在绘画和雕塑中重新肯定人体美的努力互相呼应,一并延续推进了人文主义运动的进程。帕拉迪奥亦被称为"建筑艺术领域的亚里士多德"。他不像才华横溢的米开朗基罗那样总在尝试不同的形式配合借以寻求突破,他孜孜以求的是在自己的作品中始终如一地贯彻和表达一套清晰和易于理解的古典性形式体系。就这样,文艺复兴在建筑领域的恢复重建工作在帕拉迪奥的严格古典主义那里达到了功德圆满的终点。帕拉迪奥的重要作品包括维琴察的许多宫邸和别墅以及威尼斯的几处教堂,其中的代表作是维琴察的会堂宫(Basilika,或称理智宫:Palazzo della Ragione)和圆厅别墅(Villa Capra la Rotonda)。整个维琴察城因为遍布这位大师的作品,所以也被称为"帕拉迪奥之城"。

会堂宫建于1549—1614年,是一座两层的公共会堂。当时底层用于开设商铺,第二层是市议会的集会大厅。这座建筑是帕拉迪奥毕生心血的结晶。在这座建筑里,他将古典的市场兼法庭功能的巴西利卡大厅和北部意大利的市政厅在形制和功能上完成了天才的融合。会堂宫是在建于15世纪的旧会堂的基础上扩建出来的,帕拉迪奥的任务其实便是在其外围加上一层更华丽体面的外立面,也就好似是为它订制一件新外套。帕拉迪奥保留了旧会堂的东面,其中包括一座高耸的砖塔钟楼和一列房屋立面,然后用心经营了面临广场和街道的另外三



维琴察巴西利卡会堂

面。新的高大立面有上下两层，各为两道宏伟的圆拱廊，外形简洁明快，但是其中却包含有异常周到细腻的用心。拱廊中的各个圆拱首先被高大的壁柱分隔开，壁柱在转角的位置上更有一组三根；每个圆拱又被一组圆柱托着，圆柱为一边两根，在纵向上加以前后布置，确是别出心裁的创意，丰富了空间的层次。同时圆拱并未占满壁柱之间的空间，在柱头高度上有横梁向两侧延伸出来与旁边的柱墩相连，于是就在正面上造成了一个在中间高出一头的圆拱造型，其左右各有一个由两根柱子构成的方形开间护持着，这一形式就是著名的"帕拉迪奥母题"(Palladiomotiv)，在后世被广泛运用在门窗设计中。与此同时，帕拉迪奥不忘严格遵守类似古角斗场的古典柱式规则，底层全部使用粗壮的陶立克柱式，上层则采用秀巧的爱奥尼亚柱式，从而将建筑实践同时作为了展示其建筑理论的理想平台。此外，众多装饰细节也很出彩。底层的拱顶端有三垄板和浮雕组成的饰带，上层柱顶则是水平线脚形式，两层中都安置有精美的石栏杆，顶层的每根壁柱的上方都还立着一座古典式的人像。柱廊立面之后是阴凉的回廊，其后就是阔大空旷的会堂大厅空间。会堂的屋顶也非常有特色，这是一个龙骨船底形的巨大独立结构，外形简洁饱满，铺在上面的薄铜板生锈后，呈现出一种鲜明的融于碧空的天青色，成为该城的一处重要景观。这种造型在今天看来也许并没有多少惊世骇俗之处，但是出现在工业革命之前的16世纪则绝对属于非常勇敢的创举了。

圆厅别墅是帕拉迪奥在维琴察周边所建的约60座乡间别墅中最著名的一座，建造年代是公元1566～1571年，房主人是派里奥·阿蒸瑞科(Paolo Almerico)，一位地方贵族。别墅位于郊外一座低缓的小丘顶上，四下有非常好的开阔视野，帕拉迪奥便因地制宜，拿出了一个别致而完全对称的集中式结构设计。他在建筑四面上布置相同的由



圆厅别墅

六根爱奥尼亚式圆柱支撑的深门廊，用于散步、休息和饮食，从而便于在各个方向都可以欣赏绝好的风景。因此建筑具有完全相同的四个大门立面，访客从任意一道门进入的感受是完全一样的；门廊上端有三角形山墙，山墙上面安放三座雕像，模仿希腊神殿立面的形式；门廊外是宽大的台阶。柱顶的檐口和柱基处分别延伸出围绕整个建筑墙面的两道线脚，它们分别标明了底层和第二层地板的高度，于外部造成很强的整体感。平缓的屋顶和中央圆顶保持和谐的坡度，营造出金字塔形的稳定感的同时也辅助维持了整体的视觉效果。建筑主体平面是正方形的，正中央又有一个小的正方形，其中有一个与其相切的圆形作为中央大厅。进门后经过十字形过道的其中一翼便可以到达正中央的圆厅。净空直通到顶的中央独立圆厅上方覆盖着一个穹顶，穹顶中央开圆形天窗用于采光。圆厅四周的面积开辟作为附属房间，有上下两层。底层外围部分被圆厅和过道分隔为对称的四部分，每部分中有一个大房间和一个小房间，大间中配有壁炉，两个房间之外的与圆厅相切的曲边三角形面积里有转梯通向第二层。第二层最初没有隔断开来，形成了一圈完整的环廊。游走在这个建筑中便是在不断地经历着圆形和方形、曲线形和直线形之间的跳跃和变换，令人产生不断前行探索以协同这种造型动感的愿望，同时也总是无法摆脱若即若离的方向迷失感。

别墅整体印象简练均衡，比例协调，同时又十分庄重大气，给人的感觉不像一座民宅，反而有很强的纪念碑感，并令人产生宗教性的超越联想。这是因为帕拉迪奥浓缩而且和谐地运用了希腊神殿立面和中央穹顶这两种最主要和强力的纪念碑性古典建筑语言的结果。这座建筑其实也可以说是帕拉迪奥尝试演变古典建筑语言的



帕拉迪奥式窗户

组合方案和形式张力的实验作品，在实际功能性上来说其实并不适于日常起居，只在展示庄严派头这一点上特别有效。而屋主也的确意识到了这一点，他们平常并不居住在其中，主要以它来接待宾客，显示自己家庭的不凡气度；特别是在中央圆厅处，几乎不设置什么器物，仅仅在墙上绘制了精美的古典壁画，然后任由人们在这近似于小型万神殿的纯净肃穆空间中去感触和赞叹。这是又一件在内部和外部空间的处理上都近于完美的作品，帕拉迪奥在其中将数千年西方建筑文化的厚重积淀于精微处发挥得淋漓尽致。该建筑不仅于自身中实现了高度平衡与和谐，而且还在周围树木的浓荫包围中，由四个门廊延伸出数条道路蜿蜒通向山下，如同脚下滋生蔓延的根系，令其更加牢固地端立在这山巅，灵动地投入天地生境，并恬然融合于其间。

第六章

沙龙媚色



——步入近代社会的欧洲，客厅里、园林外的巴洛克艺术

经过了文艺复兴运动完成的第一推动之后，西方社会改革和文明进步的大势已不可遏制。欧洲甩落了中世纪的沉重灰暗僧衣，大踏步地进入近代社会。全新的社会体系中充满务实和科学的空气，而竞争和扩张的主题则成为时代的主旋律，起飞的欧洲要去实现凌驾全球的野心了。

在原本对世界政治毫无影响力的边缘半岛伊比利亚上的两个微小的国家——葡萄牙和西班牙的推动之下，人类终于有足够勇气完成了史无前例的遥远航程，破天荒地领略到了自己所安身立命的这个星球的完整面貌。此事件自然属于人类由灵长目中分离出来之后所历经的数次决定性飞跃之一。地理大发现之后，新鲜的世界图景好像一桌热气腾腾的宴席一样陈列在踌躇满志的西方列国面前，几乎无往而不利的海外殖民活动和与其相辅的新商路上的大宗贸易——其中的项目除了传统的为西方所垂涎的东方的丝绸和香料外，更有全新的门类诸如黑奴、鸦片等，给欧洲带来了充沛的资源和超额的利润。这丰腴的奶水滋养着幼年的资本主义产业，令其目光炯炯，啼声嘹亮，突破创新，造就宽广视野。宽广视野带来进取战略，进取战略导致丰厚收益，丰厚收益奠立优势地位，这种成功轨迹被上升中的西方社会执行得近乎完美。但是很不幸的是，奏出西方复兴的酣畅旋律的，却往往是杀气浓郁的金鼓号角。印度航线的发现者达·伽马其实根本就不是西方一般史书中所描绘的和平使者，当他在航行中遭遇几条从麦加返航的无武装的船只时，就因为对方船上是他的商业竞争对手阿拉伯人，便下令捕获这些船只，搬空货物后将船上的阿拉伯人活活烧死。而这仅仅是一个非常普通的事例而已，普通到无法见于一般史书。但是就欧洲人和他们的宿敌阿拉伯穆斯林的紧张关系来说，寻衅进攻的一方其实往往是基督徒，该传统更一直延续到了今天。这也许和我们心中的印象不尽吻合，实际上却是因为西方基督教文化始终掌握了世界舆论主导权的结果，世上广泛传播的多是他们从狭隘立场上发挥出的一厢情愿的版本。其实最可怕的地方倒还不是西方人的残酷行为本身，而是他们面对或者执行残酷行为的时候的那种理所当然的泰然心态。同时代的葡萄牙人辩称道："诚然，对所有在海上航行的人来说，的确存在着一种共同的权利；在欧洲，我们还承认其他人有反对我们的权利。但是，这一权利不得超出欧洲范围。因此，葡萄牙人作为海洋的主人，没收任何未经许可便航行于海上的人的货

物，是完全有道理的。”这种典型的虚伪狭隘心理，在西方后来的殖民史中俯拾皆是，西班牙人对印加人，美国人对印第安人，八国联军对义和团，一次次的血腥屠戮，伴随着的都是这类显得毋庸置疑的虚伪冷酷态度。

葡萄牙通过东方的香料，西班牙通过美洲的金银积累了巨额财富，但是他们好像两头刚刚捕获了肥牛的猎豹，还没有来得及在喘息之后从容地享用猎物，身边已经聚集起了一群妒火攻心的豺狗，后者就是北方的新兴民族国家。虽然在个体上显得与前者力量悬殊，但是在工于心计的围攻之下，最终成功地夺取了战略成果。伊比利亚国家徒然地抵抗，但是等待他们的却是一系列的挫折，在同法国人与土耳其人联盟的战争中，西班牙不得不腹背受敌；作为天主教代言人的西班牙王室与德国新教诸侯的对抗中最终被迫妥协；此后西班牙又被反叛的荷兰人弄得焦头烂额，而荷兰人身后的力量更有居心叵测的英国。英国不但援助荷兰，更由官方唆使组织海盗抢劫西班牙的海外船队。西班牙为了教训英国于1588年派出了大名鼎鼎的无敌舰队，却狼狈地败在英国人的炮下，这一事件标志着世界海权的交接转移。在政治失利之后，伊比利亚国家已无法保全自己千辛万苦搜掠来的财富，他们虽然在航路和殖民方面占得了先机，却没有强大的经济机器和生产力来消化利用来自外洋的资源，反之随着西北欧生产力的提高（其中特别是荷兰的航运能力和英国的毛纺织业，以及该地区低廉的劳动成本综合造成的比较价格优势），使得伊比利亚国家成为纯消费国和资本流出国，来自殖民地的金银最终源源流入了西北欧国家的国库，为该地资本主义工业经济提供了充足的原始积累和动力源。当这边的旧殖民帝国坐吃山空的时候，那边的新殖民列强正在紧锣密鼓地全面瓜分世界版图，其最终结果就是当号称“海上马车夫”的航运大国荷兰从葡萄牙手中接过了东印度贸易之后不久，却也渐渐抵挡不住新的全球性两强的挑战了，他们就是掌握海权的“日不落殖民帝国”大英帝国和掌握陆权的法兰西王国，这是17～18世纪间的事情。此时西北欧成为了世界的文明中心，拥有前所未有的强大政治影响力和经济实力，殖民帝国跨越的地域广度空前绝后，几乎达到了全球的所有大陆；而他们对所征服地区的巧取豪夺也是令人发指，甚至包括人口本身，没有什么资源能逃得过他们贪婪的胃口。

在思想文化领域里面，欧洲在近代初期首先经历了一股文化逆流，在文艺复兴和宗教改革运动的自由主义空气中感到窒息的教廷开始猛烈反扑，他们在西班牙的以保

守贵族为主力的武力支援下竭力恢复专制教权，他们大量设立宗教裁判所，残酷镇压异端。谨守真理的布鲁诺（G.Bruno）被推上了火刑柱，而饱受凌虐的伽


宗教裁判所迫害异端

利略也不得不缄口伏罪。同期各族新建立起的中央集权王朝中，君主也有意识地扶植保守教会宗教作为精神控制的工具。就这样，在社会中出现了一定的回归中世纪化的倒退倾向。不过这也仅仅是教权最后的回光返照罢了，因为它的社会根基已经千疮百孔。这是一个文化思维极度活跃而又充满矛盾的时期。人们在教理和人性这两种原则之间摇摆不定，无法把握理性的坐标，并从而对生死的命题重新产生巨大的困惑。这一类的痛苦彷徨的典型人格在文艺作品中不胜枚举，假托传说的有哈姆雷特、唐璜和浮士德，寓于社会的有于连和维特，甚至像自身都在睿智和庸俗之间无所适从的作者如巴尔扎克和瓦格纳等人，都充分体现了这个充满挣扎和热念的时代的特色。经过这个斗争性的矛盾时期之后，出现了勇于确立现实真理的启蒙主义的新一代巨人们，如达尔文、孟德斯鸠、伏尔泰、卢梭和康德等人，经他们将社会关系和人生图景加以澄清之后，教权遭受毁灭性打击，人们走出了矛盾的迷雾，开始专注于人性的建设，历史列车则重新转入了革新和解放的正轨，并从此一往无前。


伽利略被宗教裁判所审判


伏尔泰像

与此同时，当海外番王英国的乔治三世在1793年遣使清廷请求建立外交贸易关系时，乾隆皇帝却怀着由来已久的天朝式的轻慢和怜悯回复道："在统治这个广阔的世界时，朕只考虑一个目标，即维持完善的统治并履行国家的职责；奇特、昂贵的东西不会引起朕的兴趣。……正如贵国大使能亲眼看到的那样，大清拥有一切东西。朕根本不看重奇特或精巧的物品，因而，不需要贵国的产品。"然而仅仅不到五十年，鸦片战争中英国人的坚船利炮使令中华上邦的国门轰然倾颓，亿万同胞方才惶然惊觉，周遭的世界原来早已不是前代古书中所描写的那番熟悉而令人欣慰的景象了。


卢梭像

第一节 曲堂广场

在前一章曾经提到过，巴洛克（Baroque）风格滥觞于意大利文艺复兴艺术的支派——矫饰主义。不过"巴洛克"这个概念则是那些奉古典美学规范为圭臬的古典主义学院派叫出来的，正像文艺复兴时期的美学家创造了"哥特式"的概念一样，在当时包含着相当的贬斥意味。"巴洛克"这个词来源于葡萄牙语的"barucca"，本义是一种畸形的珍珠，也指形状不规则和怪异的事物，引伸为一种偏离古典正统的艺术潮流。巴洛克风格从矫饰主义那里继承了形式的拉伸变形和不规则性，并且发展得更为自由和富于动态，更采用强烈鲜明的色彩和充满想像力的形式。其中心特征

第一是曲线性和动态性，通过流畅的曲折形式表现自由挥洒的柔美；第二是世俗性，其色彩和情调充满了生活的气息和生命的愉悦感，甚至有纵欲的倾向；第三是装饰性，通过不厌其烦的修饰细节和装点元素，一同塑造丰富充盈的感官效果；第四是虚境性，通过绘制出的建筑和装饰塑造出一种虚实相生的幻境，令其从建筑平面上脱离并成为独立自在的一种栩栩如生的恍惚憧憬，这也可以看作是将生死矛盾通过虚拟加以解决的一种方案，虽然只是一种自我欺骗性的方案，壁画却因此而赢得了空前的重要性。该风格主要流行时期是17世纪初到18世纪中后期。巴洛克的建筑总体上是宣示性的，用来炫耀权势或者崇高，早期主要是用来对王权和教权加以颂扬，后期开始转向对占据财富的阶层的生活环境的装点，在此风格中其他的艺术门类如雕塑和绘画都从属于建筑之下。巴洛克时期的雕塑和绘画都有很高的成就，意大利人贝尼尼是当仁不让的最著名的巴洛克雕塑大师，其他的雕刻名家还有菲利浦（Della Valle Filippo）和阿尔加迪（Algardi Alessandro）等。巴洛克雕塑在借鉴古典雕塑的同时，兼顾现实性和抒情性，往往达到很高的形式美。巴洛克绘画的第一位大师是意大利人卡拉瓦乔（Caravaggio），其画风运用强烈的明暗和光影对比，注重质感和细节的同时采用不平衡和不确定的构图，此外还有强烈的写实性。继起的大师分布在各国，如佛兰德斯的鲁本斯（Rubens）、荷兰的伦勃朗（Rembrandt）和维米尔（Vermeer）、法国的普桑（Poussin）、西班牙的委拉兹开斯（Velazquez）等。他们虽然画风各有特色，但是都受到了来自卡拉瓦乔的不同程度的影响。从主流上看，巴洛克绘画形式开始从壁画转移到相对小幅的室内悬挂画，技法由湿画法过渡为油画，内容由宗教故事变化为写实人像和生活场景，陈列地点由教堂转移到贵族和市民的客厅。

注：贝尼尼的《亚历山大七世墓碑像》（Monumento Sepolcrale di Alexander VII）——贝尼尼和文艺复兴时期的那些全能型的天才类似，也是一位多面手，除了雕塑以外，他还精通建筑、绘画、制图、舞蹈和烟火，甚至还是剧作家。他的雕塑手法除了造型准确并充满力度和动感之外，尤其擅长表现完美的质感，从皮肤的柔软到衣料的顺滑无不纤毫毕至，栩栩如生。《亚历山大七世墓碑像》完成于1672—1678年，是贝尼尼在新圣彼得大教堂中创作的两座大型教皇墓之一。该墓采用了异常华丽的大理石设色，充满了典型的巴洛克装饰风格，墓碑顶端是双手合十的教皇像，下面是一个宽大的台基，中间开一扇门户通向墓室，门上吊带有暗红色斑纹的



贝尼尼雕塑的《亚历山大七世墓碑像》

大理石雕成巨大的帷幕，其质感极为出色，布料仿佛在流动中滑移。正中有一具铜雕金色骷髅正在准备掀开帷幕露出狰狞头面，他手中高举一个金色的沙漏，象征着时间和生命流逝的永恒主题。骷髅长有双翼，应该是死神的形象。在此可以生动地见到生死矛盾的时代情结。骷髅两旁有两个大理石女像，一位怀抱象征新生的婴儿，一位象征宗教，脚踏地球模型，并正好踩在英国的位置上面，隐喻着教皇生前与英国的宗教争端。

注：卡拉瓦乔的《圣母之死》（Death of the Virgin）——这是一件大型的祭坛油画，也是卡拉瓦乔于1606年完成的最为著名和最为成熟的作品之一，现收藏于卢浮宫。图中表现圣母玛利亚死后，圣徒和亲朋们围着遗体悲恸哀悼的场景。画面中人物造型丰满准确，技法无懈可击，但是此画当年曾因画家突破传统的极度冷静的现实主义手法引起了巨大争议——画中圣母苍白臃肿，表面上几乎毫无美感可言，她的服饰简陋，房间内陈设寒碜，除了头顶的圣光，几乎完全无法与人们传统观念中所崇拜的完美圣纯的圣母形象联系起来，至于那一双几乎直接伸到观众面前的光脚，更是对理想主义美学传统的彻底颠覆，所以当时有人愤怒地抨击这种大不敬的行为，认为这绝对不可能是圣母，而是一个从台伯河里捞上岸的淹死的娼妇。若用较为公允客观的现代眼光来看，卡拉瓦乔摆脱了来自题材的束缚，成功地表现了基于当前感受基础上的真实场景、人物和情感，从而使得绘画脱离了虚构和想像并走向还原真实。此外在技法上十分阴暗的背景中来自斜上方的一道惨淡的光线，在脱离常规的角度上造就了复杂而鲜明的光影对比，并营造出相当的戏剧性效果，这是卡拉瓦乔的招牌形式语言之一。

耶稣会教堂

若要追溯最早的巴洛克建筑，那么罗马的耶稣会教堂（Il Gesù）可算其中的代表。该教堂由意大利文艺复兴晚期的著名建筑师和建筑理论家维尼奥拉（Giacomo Vignola）设计，是天主教的分支教派——极力恢复中世纪严格教规的立场保守的耶稣会的总教堂，建于公元1568～1584年。它的正立面应该令我们感觉似曾相识，不



罗马耶稣会教堂

错，它极像佛罗伦萨的新圣母堂，尤其是上半部几乎如出一辙，都是模拟希腊神殿的山墙立面，并且同在两侧添加了两对大涡卷作为纵向的过渡并加强稳定感。区别在于，维尼奥拉不但将涡卷加以强调使其更加显要鲜明，而且通过安排齐整严密的带有科林斯式柱头的双壁柱行列和正中央的门沿及窗沿的半圆柱，使得整个立面更加富有立体的雕塑感和动势，同时整体采用单色调的白色石材也使其更加庄严肃穆。被加以雕塑化的涡卷从此成为巴洛克建筑中几乎不可或缺的装饰主题，在各种尺度大小上都极为普遍，而这种近似牌楼式的立面形制也成为早期巴洛克式的一种普遍形式。教堂平面基本上还有拉丁十字式的痕迹，有三个纵厅和东端的半圆形后堂；中厅宽阔，筒形拱顶满布雕像和装饰，支撑拱顶的柱墩上有科林斯式柱头的方形壁柱加以装饰。两个侧厅被分隔闭合成为每边各四个的小祈祷室，祈祷室各自独立出去后不再影响中厅空间的整体感。横厅基本与大厅的外墙取齐，只略微凸出一点点，纵横厅相交的十字正中有一座带有高而坚实鼓座的穹顶，这是维尼奥拉将集中式圆厅建筑和纵向式巴西利卡建筑风格加以融合的一种尝试。四翼空间中没有安排祭坛，其功能更多地是为了实现由文艺复兴时期一脉相传下来的纯净空间感。祭坛装饰也采用了希腊神殿立面的主题，更于柱间安置圣像，山墙上则装饰表现圣灵的辉耀散射的光芒。穹顶、穹隅以及拱顶上都绘制有富丽的壁画，这些在格调上热闹的与正立面不甚协调的内饰出自于较晚的17世纪的其他艺术家之手。穹顶鼓座上开方形侧窗，成为教堂中部主要光源，侧窗之间有带有山墙楣的窗形壁龛，其中安置雕像。维尼奥拉的这种复合了集中式和纵向式的空间新形制提供了一种动人的原型，为后来的巴洛克式教堂所广泛借鉴采用，以至连玛德诺对新圣彼得大教堂的改动也受其影响。

巴洛克式在罗马发生，也在罗马走向成熟，此后的风格发展有两个主要的分流，

一个是纯正的巴洛克式潮流，始于米开朗基罗重新发现的“角斗场柱式规则”(Kolossalordnung)和维尼奥拉通过耶稣会教堂确立的教堂范式：采用有壁柱的柱墩、有筒形拱顶的大厅、四聚空间上的穹顶和取代了侧厅的小礼拜堂，该风格后来主要在信仰天主教的国家里朝向各种变体进行了多样的发展，而且更由传教者传播到了拉丁美洲；另一个是侧重古典精神和范式的古典主义潮流，始于阿尔贝蒂和帕拉迪奥的建筑理论，之后主要影响了西欧和北欧的信仰新教的地区，孕育了法国古典主义风格和有各国地方特色的多种巴洛克风格的出现，而当这些地区性巴洛克风格衰落后，便一并都归入了后来的新古典主义建筑潮流。

四泉圣嘉禄教堂

经过发展的后期意大利本土成熟的巴洛克代表作品有罗马的四泉圣嘉禄教堂(San Carloalle Quattro Fontane)，建于公元1638－1667年，其设计者是波若米尼(Francesco Borromini)，他是玛德诺的学生，也是与贝尼尼成为一时瑜亮的彼此竞争激烈的天才。建筑正立面完全突破传统，有上下两层，分别由四根圆柱支撑，立面不是一个完整平面，而是一个中间外凸、两端外挑的优美精致曲面。每层立面中又分为上下两部分，下部开设门窗，上部安置雕像和浮雕。底层正中的雕像是教堂的命名圣者圣嘉禄(San Charles Borromeo)，他被两侧的天使用翅膀翼护着。各层的柱头顶端有很宽的饰带，饰带之上是秀巧的装饰性栏杆，顶层正中是一个巨大的椭圆形纹章，由两个天使雕像在下面托着。整个立面动感十足，对比强烈，充满了别出心裁的形式语言，巧妙地将古典性元素修润之后



罗马的四泉圣嘉禄教堂

融合在其间。四泉圣嘉禄教堂是一座独立的厅式教堂，平面则是非常奇特的好像在两侧受到挤压的不甚规则的椭圆形，表现了一种波浪形的灵动线条。椭圆形纵向陈列，入口在一端，祭坛在另一端。外围设置一些形状不规则的小祈祷室，线脚除了在穹顶基部，始终回避直线轮廓。墙面也追随着这种精力充沛的波动起承转合，因此消减了固体的沉重感并似乎进入了某种随心所欲的流动状态，或者说好像是被压迫的富有弹性的橡胶体。由圆柱支撑的上层平面中仍然忠实复制了这一波动的椭圆主题，连续的柱顶线盘和檐脚围合成一个完全相同的椭圆。其上用四个内面带有藻井的圆拱共同托起一个截面为椭圆形的穹顶，穹顶顶上有采光亭，亭顶内面绘有金光中的圣灵白鸽。穹顶内面则有形式复杂多样的类似蜂巢形的藻井，其中以六边形和十字形为主，朝上逐渐变小，在视觉效果上放大了实际高度。四个穹隅里面设置了四个椭圆形的浮雕纹章，将椭圆的主题一再发挥。总体看来，这种独辟蹊径的极度曲线型的设计成功地表现了一种紧张的张力，并创造了一种戏剧性的情绪和动态的效果，同时椭圆形也不失为一种融合集中式和纵向式空间的新颖解决方案。波若米尼在此间进行了一种令自己心醉神迷的错综复杂的空间游戏，教堂的内部虽然狭窄，但是椭圆形和曲线型令其充满了灵动的生气。该教堂位于一个十字路口，路口的四角上各有一座大理石雕刻喷泉，这也是其得名的原因。

卡尔教堂

巴洛克风格的主要繁荣区域除了意大利和法国之外，还有德国和奥地利等国家。那里在各级贵族王室的主持下也出现了一大批同样出色的巴洛克式建筑，尽管不能一一列举，但应该还是可以从其中的杰出代表——维也纳的卡尔教堂（Karl Skirche）中看出些许峥嵘头角来的。卡尔教堂由奥匈帝国皇帝卡尔六世（Karl VI）主持建造，工程进行于1716～1737年间，目的是用来纪念皇帝的命名守护圣者和瘟疫圣人卡尔·波若缪斯（Karl Borromaus），并为1713年的大霍乱中的上万牺牲者祈福。建筑师约翰·本哈德·费歇尔（Johann Bernhard Fischer）和他的儿子约瑟夫·伊曼纽尔（Joseph Emanuel）为教堂设计了令人印象深刻的造型。教堂正立面分为三个部分，中部的上方是高达70米的穹顶，下方是希腊神殿的山墙立面，山墙顶上安置有圣者卡尔雕像，底层两侧的两座雕像表现的是代表《新约》和《旧约》的两位

天使，立面两侧是形式相同、造型具有东方亭阁风味的塔楼式辅翼礼拜堂。三部分中间以较低的楼面加以连接过渡，但是就在这个过渡部分前面，一边矗立起一座高达40米的石柱，其造型模仿古罗马的图拉真纪念柱，柱身上饰有螺旋形浮雕饰带，浮雕表现的是圣者卡尔的生平，柱顶有金色飞檐和圆顶亭，外观印象非常恢弘大气，象征了皇家的权力。教堂内部空间由一个方形的前厅和一个椭圆形的大厅组成，总体上可以算作是集中式的结构。前厅有两重筒形拱顶，下层拱顶由圆柱支撑，造成一种近似华盖的造型，上面放置着管风琴。大厅里面压倒性的成分就是覆盖全厅的巨大椭圆形穹顶，穹顶底部的鼓座非常高，其内墙上设置了由三根壁柱隔开的环立的圆拱窗，窗面很高大，使得内部



维也纳卡尔教堂

采光充足从而气氛堂皇；穹面下缘开设了圆窗，顶上有采光亭，内面由画家约翰·米歇尔·若特迈尔（Johann Michael Rottmayr）绘制了表现圣者卡尔在圣母的搀扶下向上帝祈福禳灾的巨幅天顶画。除此之外，内部装饰不多，以大理石的本色塑造了庄重素雅的调子。与进口相对的巨大的祭坛位于椭圆形长轴的另一端上，其中雕塑表现的是圣者卡尔升天的场景，粗大的双圆柱之间，充塞铺张富丽的金光和祥云，将天地的界限分划得截然而鲜明，其中充满动感和变化的形式，再度表现了巴洛克艺术于大处的严格对称和于细部的灵活多变。这类大型巴洛克祭坛尤其能够表现巴洛克风格将建筑性、雕塑性和绘画性合而为一的特性，在此基础上再加以激烈夸张的情绪，便使之成为了一幕凝固的神圣戏剧。教堂中一而再地对圣者卡尔主题的重复引用，实际上是用隐喻的方式对同名皇帝的颂扬。

注：巴洛克式祭坛——巴洛克式祭坛有两种主要形式，一种是祭坛画，一种是祭坛雕塑，前者中央设置大幅油画，后者中央是大理石雕塑，两者外围都再用繁复的花纹装饰模拟天国的云彩，用放射形金色线条象征圣洁的光芒，设色以白色和金色为主，铺设出庄严华丽的印象。这类祭坛中的早期杰作有贝尼尼于1647－1652年完成的《心醉神迷的圣特瑞萨》(Ecstasy of St.Teresa)，此祭坛中心雕像高3.5米，表现的是一个可爱的小天使手持一枝金箭向修女特瑞萨刺去，而特瑞萨在这种神恩面前陷入了心醉神迷的恍惚状态，虚弱得无力表达喜乐，祭坛上方万道辉煌的金光洒落下来，将圣女笼罩于尊荣之中。

圣彼得大广场

前面已经提到过，巴洛克建筑艺术并不仅仅关注围合出内部封闭空间的建筑本身，而且更对外部空间有统一和兴致勃勃的经营统筹，此前曾讲到了园林建筑的例子，而另外一种外部开放空间的建筑范畴就是广场了。巴洛克式的广场并非独立，而是要为其所附属的建筑物或者街区服务，其功能是在为利用附近建筑的人群提供集合或游息的所在的同时，实现具有整体性的空间效果，所以广场上一般不是一无所有的平坦一块，反之往往拥有点缀性的内部建筑物，诸如纪念碑、纪念像以及喷泉等。

巴洛克式广场的最伟大的例子就是梵蒂冈的圣彼得大广场(Piazza San Pietro)。该广场附属于新圣彼得大教堂，位于教堂的正门外，由贝尼尼为教皇亚历山大七世(Alexander VII)设计。工程从1656年延续到1667年。广场由两部分组成，西部是一个较小的梯形，紧靠着教堂的正门，两侧有圣彼得和圣保罗的雕像。这里有宽大的台阶并且有明显的上升坡度，起到了利用透视效应将视线向教堂正立面引导的作用，当举行宗教庆典的时候，这里常用来搭建临时的露天讲坛和座席。东部是广场的椭圆形主体，广场的南北两侧被两道半圆形的宽大柱廊有力地合围，东方留出开口。贝尼尼自己曾经清楚地解说过设计的用心，他说："因为圣彼得大教堂是其他所有教堂的母亲，所以它应有这样的柱廊，好像母亲一样伸出慈爱的手臂将教徒们抱于怀中。"广场异常广阔，最宽处为240米，进深为340米，柱廊由284根15米高的巨型陶立克式石柱和88根柱墩支撑，每排4根，在广场开口的尽头处建成希腊神

殿山墙立面样式，柱廊顶上是人字形斜坡屋顶。柱廊自身高22.9米，宽17.4米，在靠近广场一面的栏杆状的檐口上立有140座圣徒雕像，高度各为3.2米。广场由大石砖铺地，向正中有低陷的趋势，作用是即使广场中人群拥挤也能彼此一目了然。广场中央竖立有一座25米高的暗红色方尖碑，加上底座和尖端的十字架通高为40米。该碑是古罗马时期的遗物，罗马皇帝卡利古拉将其从埃及运来，后来安放于尼禄赛车场上。教皇西斯廷五世（Sixtus V）于1585年将该碑从离圣彼得大教堂不远的原址移来，据说圣彼得就是在其脚下殉教的，也有人怀疑其顶端的铜球中还存放有恺撒的骨灰。贝尼尼在广场上用彩石标明了放射形的刻度，从而令该碑能够起到日晷的效用。圣彼得大教堂翻建之前，老广场上曾经有一座喷泉，为朝圣者提供饮水；而现在广场上方尖碑两侧则各有一座喷泉，右边的一座是由玛德诺于1612年按照教皇保罗五世（Paul V）的命令建造来替代当年老喷泉的，左边的一座是贝尼尼仿照前者的样式，在新落成的广场上在对称的位置上于1675年建成的。喷泉高8米，样式很别致，自上而下分三层，顶层是一个石榴状的双重圆顶，水流从其顶端正中喷出，顺着球面流下溅入第二层的大盆中，盆中的水再从其边缘漫出跌入下层的大水池，飞花溅玉之中显得雍容大气。这种喷泉的形制后来有很多的追随者，巴黎协和广场和伦敦特拉法尔加广场上的喷泉就是其中两例。在方尖碑和喷泉之间的地面上一边各嵌有一个圆形大理石块，如果站在上面就能惊奇地发现面前的柱廊中每排的四根柱子都只剩下了眼前的一根，后面的都被挡住了——这其实一点都不神秘，因为这两个点就是广场椭圆的两个圆心。广场的两个主体部分实现了完美的和谐，在完成了应力的充分聚焦的同时，将该力源沿着注意力的方向引导向后部地势高起的教堂立面去，好像一个放大器一样扩大和强化了对圣域的推崇和尊崇。


圣彼得广场柱廊

纳沃那广场


四河喷泉

教廷为了向朝圣者展示圣城的威势和华丽，在城中大兴土木，大量兴建广场和笔直的大道，此间留有贝尼尼手迹的又一个著名的广场是罗马的纳沃那广场（Piazza Navona）。其原址是一座古罗马的赛马场，所以形式为南北向狭长而且两端为圆形。在这个后来为四周建筑物所围合的广场上一共安置了三座大型喷泉，正中的一座就是于1651年落成的著名的四河喷泉（Fontana dei Fiumi）。喷泉雕塑的底部是四座由贝尼尼的学生完成的巨人雕像，分别象征着为当时人所了解的世界上四大洲的四条主要河流：多瑙河、恒河、尼罗河和拉普拉塔河。巨人身旁伴随着来自各洲的代表性猛兽。组雕的中央安置有一座高大的方尖碑，该碑同样是从古罗马时期的赛马场旧址中移来的，碑尖上有一只衔有橄榄枝的白鸽像，这是为该工程出资的来自帕姆菲利家族（Pamphili）的教皇英诺森十世（Innozenz X）的族徽。广场上其他两座喷泉表现的都是海洋题材，南端的摩尔人喷泉（Fontana del Moro）由贝尼尼设计，后由安东尼奥·马利（Antonio Mari）于1654年完成，表现的是一名与一条海豚搏斗的黑人及四个喷水的海妖；北端的海神喷泉（Fontana del Nettuno）表现的是海神尼普东与一条巨章鱼的战斗，1878年由其他的雕刻家在组雕中添加了另外一些形象，诸如女海仙、小天使和小海马等。该广场由于众多含有精美雕塑的喷泉而拥有了画廊般的丰富效果，充满动态的雕像和激扬的水势相得益彰，造就了勃勃的生气和亲和力，从而成为市民们尤其喜爱的游玩坐息的场所。

波波罗广场

另一座罗马街头的代表性广场就是美丽的波波罗广场（Piazzadel Popolo），这

是一座呈放射状设置的局部的星形广场，其目前状态是1816～1820年修整的结果，广场正中又是一座方尖碑，该碑是古罗马皇帝屋大维从埃及带回的战利品，曾经立在大赛场中，1589年移到此处。与方尖碑相呼应构成空间重心的是两座姊妹教堂——圣山圣母堂（Mariadi Montesanto）和奇迹圣母堂（Santa Mariadei Miracoli）。这两座教堂都上祀圣母玛利亚，在17世纪后期分别由贝尼尼和卡罗·冯塔纳（Carlo Fontana）建造，它们的朝向与方尖碑的立面结构几乎完全一致，以希腊神殿山墙立面作正门，正中是建立在鼓座上的阔大浑圆并带有采光亭的穹顶，在彼此相对的一侧还各有一座亭阁式的钟楼。不过这两座教堂的内部结构却并不一致，一座是椭圆形的平面，另一座是圆形的。两座教堂立面的相反方向坐落着罗马古城墙中的一道城门——弗拉米尼阿门（Porta Flaminia）。从这道城门进入市区，首先感受到的便是广场中的方尖碑和姊妹教堂共同构成的庄严纪念碑效果。从方尖碑出发，更有三条大道呈放射状投入城市中，给人以无穷无尽的深远空间感，就这样使得城市给与初入者以非常震撼的第一印象，令其不由自主地为其宏大威严所折服。这类有效地提升空间深度并能塑造雄伟效果的放射形和星形广场形制流传广泛，尤其是在巴黎城中，可谓比比皆是。

巴洛克风格是欧洲最后一种能够代表整个时代的艺术、宗教和社会心理及需求的，风貌特征统一的艺术风格。巴洛克的气质是相当程度上市民化了的贵族性，是在古典神话和基督教经典的文化土壤中发展出的一种更细腻、更敏锐的品味，最后过渡到了多愁善感和忧郁消沉，象征着一个时代的终结和一个阶层的没落，同时也再次印证着文明发展由刚渐柔的循环定律。

第二节 方庭阔囿

16世纪法国的统治者是波旁家族。他们与奥地利和西班牙的哈布斯堡王室激烈争夺欧洲大陆的主导权，又与英国进行了连绵不绝的争夺欧洲和海外殖民霸权的战争，虽然在后者中遭到了挫败并从而失去了在美洲的大部分影响力，但是这并没有动摇其于欧洲大陆上的霸主地位。这些事件与大仲马的名著《三个火枪手》拥有相

近的时代背景。那是一个风谲云诡、多种政治势力激烈角力而又风险与机遇并存的年代，也是塑造伟人和传奇的年代。

波旁王朝的法国开始建立起了较为典型的中央专制集权体制，国王在市民的辅助下解除了各级贵族对地方的控制权之后，立即就甩开市民盟友独自享用胜利果实，通过统一的只对最高君主负责的分层行政体系对全国进行管理，也就是说真正意义上实现了“普天之下，莫非王土”这种东方色彩浓厚的、没有权力限制的高度独裁统治。而实行这种统治的最著名的国王就是路易十四。路易十四（Louis XIV，1638～1715在位）是小说《三个火枪手》中描写的法王路易十三和王后奥地利公主安娜的儿子。这位长寿的君主将自己的全方位的无上权威视作上帝的赐予，并要求全体臣民无条件地服从，他公然宣称“孤即国家”！政治上对内推行社会等级制度（第一等级教士，第二等级世俗贵族，第三等级市民，第四等级农民），限制贵族权力，培养封建官僚机构；对外依靠强大的常备军进行常年的征战，并借助活跃的外交活动确立在欧洲的霸权。经济方面他推动文艺科学进步，大力扶植新兴产业并且改善基础设施，使得法国进入了一个全面繁荣强盛的时期。

法国的王权压倒了教权之后，为了大力提高军事和产业实力，积极地推动文化和科学的进步，从而主动地接受了来自南方的文艺复兴精神的影响。反映到建筑风格的变迁上，便是逐渐减弱了对哥特式的爱好，转而采用古典元素塑造全新的形式体系。这种趋向，初期表现为法国古典主义风格（French Classical），后期则过渡为巴洛克风格。

卢浮宫

法国古典主义风格的代表建筑有闻名遐迩的卢浮宫（La Louvre）。卢浮宫是法王在巴黎的中央宫殿，大革命之后被改作了全世界最大最著名的艺术博物馆。展览面积超过6万平方米，含有超过40万件的藏品，其中包括闻名于世的油画《蒙娜丽莎》和雕塑《米洛岛的断臂维纳斯》等。卢浮宫最早是法王菲利普·奥古斯特（Philippe-Auguste）于12世纪末期在塞纳河边修建的一座桥头防御堡垒；14世纪中期，法王卡尔五世（Karl V）将堡垒改建为带有方形庭院的宫殿；17世纪中期，国王路易十三将庭院扩建到原来规模的4倍；19世纪，拿破仑和路易·波拿巴在庭院的

外围添加了向西方延伸的两翼，合围出另一个外庭；1989年，华裔建筑师贝聿铭在外庭中修建了三座晶莹剔透的玻璃金字塔作为博物馆的新入口，大胆的现代主义建筑理念以鲜明对比的方式令人惊奇地实现了与古典风格的和谐统一。总体上来说，卢浮宫始终被不断地扩建和改建，其中能够表现法国古典主义风格的部分，主要是路易十三和路易十四时代修建的内庭（cour carrée）部分。内庭呈正方形，由形式结构基本相同的四个立面围合而成，是建筑师皮埃尔（Pierre Lescot）于16世纪设计的。每个立面在纵向上分为三部分，底层排列着圆拱门窗，第二层排列着交替带有圆拱形和三角山墙形上楣的方窗，第三层上是和第二层形制相同但是面积大为缩小的方窗，这种在立面上通过拱式和窗式的有节律变化实现均衡美感的手法明显受到了意大利文艺复兴式宫邸建筑风格的影响。而其中尤其表现古典精神的所在则是于正中间跃出的一层望楼，包含着有三角形山墙的希腊神殿立面造型，支撑山墙的是四根华美的像柱，一下子提升了建筑整体的纪念碑性。山墙之上的盝形黑色屋顶具有独特的地方风味，而此后在西方续建的两翼也继续维持了这一整体风格。此后于1670年落成的东外立面，则是一个风格纯粹的古典主义建筑，正中央是希腊神殿立面主题，两侧是双柱柱廊，柱子全部竖立在相当高的基座上，增强了崇高感。自从路易十四于1674年将宫廷移向凡尔赛宫之后，卢浮宫逐渐失去了其地位和风采，前后被用作王家学院、艺术家画室以及居所，直到最终被改为了博物馆，才因为其中无数奇珍重新成为万众瞩目的所在。


扩建后的卢浮宫

凡尔赛宫

路易十四幼年丧父，孤弱的他在觊觎大位的权臣们的围伺之下，屡屡情势危急，都城巴黎和卢浮宫对他而言不但没有家的安全感，反倒是一个危机四伏的所在。所以当他一旦成年之后，便迫不及待地搬出巴黎城，寻找一处自己能够左右的进退裕

如的空间。他所选择的新宫殿的所在，是巴黎西南近郊18公里外的凡尔赛。凡尔赛原本是一个小小的村落，那里本有路易十三于1624年所建的一所小型狩猎宫。路易十四任命建筑师路易斯勒沃（Louis le Vau）、蒙沙（Jules Hardouin-Mansart），园林建筑师勒·诺特尔（André le Nôtre）和主持内饰的首席画师勒班（Charles le Brun），动用了3万名劳工，从1661年至1710年历经五十载修建，完成了规模宏大、装潢奢华的巴洛克式宫殿——凡尔赛宫（Chateaude Versailles）。而凡尔赛也因而人气大增，成为了一座五脏俱全的小城市。

凡尔赛宫是西方最大的宫殿群落，总占地面积约111万平方米。大气磅礴的宫殿的主轴在东西走向上，建筑部分的主体呈现一个倒转过来的对称"U"形，南北两翼分为两进。内进的核心建筑部分是国王起居的宫殿，外进的延伸部分是大臣和武官们处理朝政的所在，在两翼之外还有许多的附属建筑，诸如车房和马厩，造成重梁叠架的雄伟效果。两翼与正面的大门和围栏一同围出一个宽大的近于椭圆形的庭院，地面铺以卵石。庭院后部接近内进两翼的位置上有路易十四的骑像，为整个宫廷的几何核心，同时也象征着君王的中心地位。庭院地面的地势徐徐升高，当人们走近宫殿时，无法不采用仰望的姿势，而路易十四的塑像就愈加显得威风八面了。骑像后面就是内庭，内庭最尽头处的小型方庭中以彩色大理石板铺地形成方格几何图案，这里以前是有另一重栏杆加以隔断的禁地，非贵族高官不得径自入内。王室小教堂坐落在右翼一侧，生动反映了教权的附属地位。主体建筑的正立面宽达402米，带有明显的法国古典式影响，也是在横向上采用拱门窗和方窗的交替排列，但是相对低矮些。立面只有两层楼，只在正中央的位置上挑高出第三层立面，上方用檐上雕塑和中央大钟模拟出山墙的三角形外形来。不过由于平顶屋顶很高，屋顶上又开设造型别致的高侧窗，

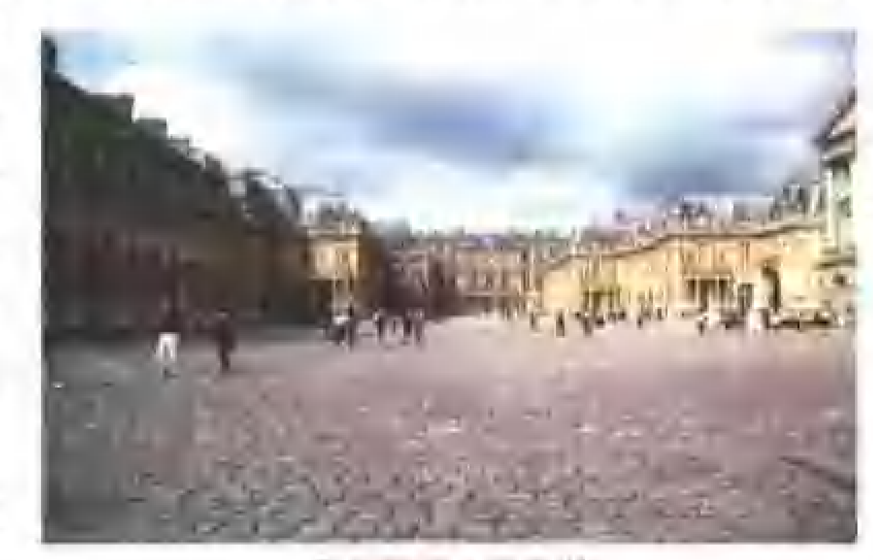


法国巴黎凡尔赛宫鸟瞰

所以等于还是有上下三层的体系。墙面上装饰以小型的大理石栏杆、壁柱和胸像，采用橙红色灰泥粉刷墙面，其间用装饰石条勾勒出窗形和拱形，檐口上装饰以雕像和石瓶，视觉效果非常铺陈繁复。内庭一重建筑的两翼尽头立面做成了希腊神殿立面的形式，各带有四根显赫的圆柱和三角形山墙面。

巴洛克式宫殿的特征是占地广阔，与庞大绵延的园林设施相结合，建筑由大理石柱、宽大台阶、精美的壁画和天顶画加以装饰，整体气氛和视觉效果庄严而奢华，目的是充分展示宫殿主人的权势和地位。巴洛克式宫殿远不仅仅是一处居所，更是贵族权力的中心，整个贵族阶层就在其中活动并且协同完成政治运作，这里是真实的权力机器的所在，表面是生活，实质是行政。在凡尔赛宫廷里面，路易十四是一切活动的核心，自高自大的他也公然自比为群星拱绕的太阳，并自称为“太阳王”。臣民们对国王的追捧崇拜表面上达到了痴狂的程度，而国王的生活也几乎无时无刻不处于众目睽睽的关注之下，就是在他起床更衣和进膳的时候也总会有一群陌生的谒见者围伺在其身边。很多贵族子弟整日出没在宫廷中，其目的无非是竭力在国王或其亲信那里留下积极的印象，以便有朝一日国王心血来潮之时封其一官半职；同时许多官员也常年留滞宫中以备国王随时的传召。这样一来，就造成了宫中人头济济、热闹非凡的景象。所以说，凡尔赛宫里面那无数的房间、无数的座席其实都是用来提供进行政治游说、笼络和献媚的场所，非得有这样数量的空间才能够为整个贵族阶级使用。

凡尔赛宫又不仅仅只对贵族开放，当时规定男子只要衣冠整齐而且有佩剑就可入内，而宫殿外面就有人专门以出租佩剑为业，所以很多平民甚至无赖也可堂而皇之地出没其中。宫外热闹非常，有士兵、商贩、乞丐、盗贼、妓女等等各色人等混迹酒肆旅店之间，构成了一个为宫廷服务并且以宫廷为生的鱼龙混杂的社区。



凡尔赛宫入口广场

宫内卫生设施匮乏，没有上下水管道设施，也没有抽水马桶和浴

室，即便是王后也只能每天得到一小盆水净面。这其实并没有什么特别不便，因为当时的人根本没有经常洗澡的习惯，而且这才形成了大量使用香水掩盖体臭的风俗。水源的确是缺乏的，所以那些堂皇的喷泉其实只有在国王经过的时候才启动一小会儿。当年的许多生活习惯极不卫生，而很多貌似文明的习俗其实多是一些迫不得已的补救措施，比如当时贵族之所以要佩戴庞大拖沓的假发，目的说白了就是为了遮掩头屑；至于男人脸上也要扑粉的原因则是为了遮盖天花留下的一脸麻子，当麻点鲜明到厚粉也盖不住的时候，便只好在上面再点上几粒假痣了。宫中也没有暖气装置，虽然设有壁炉，但是体积非常小，也几乎从不使用，而墙上悬挂的大幅壁毯便差不多成为唯一的保暖设施了，所以冬天宫殿里面非常的寒冷。总之，若用现代的尺度加以衡量的话，居住在凡尔赛宫里面原本是很不舒适的。

不论如何，还是且来看看宫中动人的所在吧。进入室内空间后，令人瞩目的首先是宽大堂皇的楼梯间。宽阔的大理石台阶辅以优雅的间柱式扶手栏杆，以灵活多变的方式实现优美的转折，在高大的净空中实现楼层间的联络。地面上用彩色大理石地砖铺就华丽齐整的图案，墙面上装饰以壁毯、壁柱、浮雕、画像以及安置雕像的圆拱形壁龛，其间的边缘部分也并不潦草带过，而是精心地用镀金的金属饰件、大理石雕刻和刺绣丝绒壁布加以丰盛的装潢，其间的陈设还有各种珍贵艺术品，包括大量的中国古代瓷器。屋顶天花板一般是中央平缓的拱顶形式，拱顶和墙面之间的过渡部分有宽大复杂的线脚装饰，往往做成模拟檐脚的形式，通体涂金，非常华贵；拱顶上一般绘有精美的天顶画，以神话和宗教题材为主，其中人物造型丰满，呼之欲出。此外还有些可笑的炫耀夸大的“作假”细节，例如那些为了放大建筑体积的视觉效果而利用透视感描画出的虚拟空间和建筑，还有在墙上和木头上涂色做出的似是而非的大理石构件和金银器，这些都出自虽然在物质上力不从心但仍然要掩耳盗铃努力营造奢侈表象的浮华心理。王宫尚且如此，在等而下之的小贵族们那里就更加可想而知了。这种虚实相间，用虚幻取代真实并且满足于虚相的手法，也是巴洛克式的特征之一。在这种“务虚”的审美心理中，表象的重要性超越了事实，导致华而不实，正如这大宅子固然眩目但却不适于居住的特性一样，也好比当时淑女名媛穿着的那些大而无当的鲸骨支撑的广幅裙。整体内饰的色调以金色和红色为主，务求营造令人眩晕的穷奢极侈的效果。内庭中尤其多的有两种东西，第一是路易十

四的画像和雕塑，几乎无处不在，令人无论何时何地都难以逃出这位大鼻子、太下巴国王的意味深长的目光；第二就是沿墙放置的许多矮凳和躺椅，这提醒了我们这些沙龙（salon）的中心功能，即会客聚首，促膝而谈，所谓沙龙即是小型客厅的意思。这些以风雅的贵妇为中心组织起来的客厅中的社交圈子，表面是消闲解闷的清谈场所，其实却是勾心斗角的政治战场，一再促成了有效的情报交流和权益交易，许多军国大计和官职调度也都是在这些矮凳和躺椅间决定的。此类贵族沙龙文化迅速成为风尚，从巴黎开始，流传到外省和外邦，使得欧洲各地纷纷形成了以沙龙客厅为舞台的政治文化，其中的风味究细，在巴尔扎克和司汤达的传世小说中有生动的描述。


凡尔赛宫客厅装饰

宫内共约500多间的房间按照两套系统布置：外围临窗的一圈沙龙客厅全部互相连通，如果将它们两侧的门都打开的话，便出现了一个一望无垠的贯通空间，这样的穿堂风当然厉害，冬天尤其可以想见。而当年的显贵们就是在此间从一个沙龙跨入另一个沙龙，从一个政治阴谋渗入另一个阴谋的。与此相反，内侧深处的房间布置则显得十分凌乱无序，据称这是有意为之。因为这内部房间通路的奥妙只有国王和他的少数亲信才能了然于胸，这于是在无形之中形成一种特权，当多数人在这迷宫式的通路中晕头转向的时候，权力人物却可以迅速地来去自如。不仅如此，据说许多房间的墙壁之后还设有暗窗或者暗室，国王可以隐身其后，不动声色地偷窥和刺探臣下们的言谈举止，比如西方电影里经常表现的通过墙上油画人像的眼睛来向外窥探的方式，也算是其中真实和极端的例子。

凡尔赛宫中最奢华的大厅无疑就是著名的“镜厅”（La Galerie des Glaces）了。这是一间相当长的大厅，有73米长，10.5米宽，12.3米高，长度几乎占据了宫殿西

立面的全部，且正面向广大的园林，其两端一边是战争沙龙，一边是和平沙龙，意味深长。大厅两侧各有17面圆拱窗，顶上是绘有金碧辉煌壁画的筒形拱顶，在狭长的比例上营造出无尽伸延的惊人空间效果，拱窗之间是方形大理石壁柱和罗马式古典胸像，外侧拱窗之间安置着有漆金人像基座的巨型枝形水晶烛台，内侧拱窗则全部贴满镜面。虽然这些古老的镜子质地不甚明净，而且幅面不大需要加以拼合，但是在当年工业尚未成熟的时代，水银镜子造价非常昂贵，所以这些占据了几乎整面长墙的镜面所象征的就是一大笔财富。值得注意的是，大厅两侧的窗户和镜面被设计得彼此相对，其结果是：白天，人们可以在镜面中看到对面大花园的影像，这给身处其间的人一种两边都是花园的感觉；夜晚，镜面和玻璃会成为水晶吊灯光辉最好的催化剂，整个大厅在多次反射后变得非常辉耀迷离，镜面就这样成功地起到了放大空间的效果。大厅主要的功能是举办大型宴会和舞会，也用于举办正式的外交礼仪活动。这里更曾经是若干重大历史事件上演的场所，包括1871年德国挫败法国之后德皇威廉一世在此加冕并宣告统一的德国的成立，以及第一次世界大战之后1919年《凡尔赛和约》的签署。类似规模的大厅还有位于南翼上的画廊厅（Galé Ries des Batailles），长120米，宽13米，其中悬挂有表现法国一千四百余年民族史的连环巨幅油画，还有82座著名将领的胸像。宫中最为奢华的房间则是国王和王后的卧室（Chambre du Roi，Chambre de la Reine）以及路易十四的御座间（Salond' Apollon）。

宫殿中还有附属的皇家歌剧院（L' Opéra Royale）和皇家教堂（La Chapelle Royale）。皇家歌剧院是为庆祝路易十六的大婚修建的，有712个座位，里面以大理石、金铜饰物和镜墙装饰，设色以金、红、蓝色为主调，异常华贵。皇家教堂是建筑师蒙沙的最后一件重要作品，这是一座风格纯粹的巴洛克厅式小教堂。教堂平面是长方形的大厅加上半圆形的后堂，纵向上分上下两层，两层的外围都有回廊。底层为拱廊，第二层是科林斯式的柱廊，这一层与国王的居室相通，并且有为王族成员设置的楼座看台。地面有彩色大理石铺成的富丽图案，拱顶上有精美的天顶画，内部色调以白色和金色为主，高贵雅致。

凡尔赛宫相比起古代的宫殿来，在空间上更加丰富多元。它固然非常重视建筑内部的结构经营，但是对于建筑外部空间的重视程度却也是前所未有的。因为当时的宫廷生活包括大量有组织的户外活动，而这些精心设计的活动当然也需要精致体



凡尔赛大公园

面的背景环境，这就对户外空间的安排设置提出了相应的要求，其结果就是大规模的附属园林规划建设。虽然前代的宫殿不乏拥有林苑的先例，但是像凡尔赛宫这样采用建筑的理念来加以统一规划设计的，却纯属划时代的变革。凡尔赛宫是首例大尺度上的全开放系统的建筑范例，在庞大的整体规划中，处于核心位置的建筑部分只占据很小的比例，建筑师不再将自然环境和人工建筑割裂开来当作两个不同的系统来处理，也不再仅仅将注意力集中于建筑本身，而是一开始就将周边环境放进全面规划中一并用心，同时对环境加以造型调整，用来强化建筑的效果。

凡尔赛宫的园林不但占地广阔，更在几何对称性的原则上实现了结构的整饬条理，其中以宽阔笔直的运河系统为主轴将园地划分为轴对称的格局。其中的主运河长7公里，提供了约0.4平方千米的水面，王室成员们当年曾乘坐着威尼斯人赠送的贡多拉小船泛舟河上，享受亲水之乐。平静的水面不仅提供了自然的亲和力，同时也发挥类似镜面的功能，将空间加倍和放大。这条中轴线不仅仅是园林的轴线，延伸以后更是整个宫殿和整个凡尔赛城的中轴线。园中宽阔挺直的林间大道和修剪得平整如墙的树林愈加使得匀称的布局脉络清晰，在每一个路口总设有露台、花圃、雕像和喷泉，点缀于郁郁苍苍的园林和盈盈的碧水之间。其中许多雕塑表现的是太阳神阿波罗的主题，隐喻的其实就是太阳王路易十四。在极具秩序感的大局中，这些利用富于想像力的雕刻来实现的具有不规则性的局部细节创造了灵动生趣。运河和道路全都给人以无限延伸的印象，其惊人的尺度强调了被形象化了的无限权力的观念。在这里，自然必须一丝不苟地服从人类的理性和安排，并按照完美模式显现出有条不紊、层次分明的秩序和规则的理念，这其实是和专制主义的强力意识相通的，


德国德累斯顿茨威格宫

同时也是对统治权力体系的一种形象化的再现和模拟。从凡尔赛的平面全图就可以清晰地看到，统率全局的结构思想有两个层次，第一是强调中轴线的对称式，第二是强调核心的放射发散式。首先来看运河的主体系统，呈现出的是一个巨大的"十"字形，十字的顶端正对着宫殿中央；此外园林里面主要的林间大道，都是以宫殿这边的运河顶端为顶点呈放射形发散出去的；最后在宫殿的另一面，相反的方向上也有三条放射形的通向城区的大道，其汇聚的顶点就在宫殿的正门处。在此巨大空间深度和尺度上的一收一聚，所造就的强大空间应力全都浓缩到了国王行使威权的所在——宫殿里面，而通过这种对中央集权的形象化的强调，甚至可以说是将世俗权力夸大到了神圣化的地步。

凡尔赛宫引来了全欧洲所有宫廷的艳羡目光，并且成为了欧洲上流社会全方位时尚的发布场所，从这里流传出的服饰、语言、礼节、仪度、消遣等等的时髦文化形式和建筑、器物、装潢等都引来了无数竞相效仿者。凡尔赛宫殿也成为了巴洛克式宫庭建筑的经典样板，各地的王公贵族也争相为自己修建相似格局的巴洛克宫殿园林，其中出色的代表有奥地利维也纳奥匈帝国皇帝的美泉宫（Schloss Schönbrunn）、德国德累斯顿的萨克森公爵的茨威格宫（Schloss Zwinger）和慕尼黑的巴伐利亚选帝侯的纽芬堡宫（Schloss Nymphenburg）等。

法国大革命后，王政被废除，凡尔赛宫也被遗忘和荒废。直至1837年，复辟国王路易·菲利浦将其修葺开放，作为法兰西历史博物馆展出历史遗珍，并使其以1.8万平方米的展出面积成为全世界最大的历史博物馆，直至今日仍是吸引各国游客的一大磁极。

第三节 袅袅余音

洛可可风格


洛可可风格镜子厅

巴洛克风格在柔性趋向上的发展导致了一种较为极端的新风格的出现，即所谓的洛可可（Rococo）风格。该风格于18世纪20年代产生于法国的路易十五时代，主要流传区域是法国、德国、奥地利和意大利，在18世纪80年代后逐渐融入新古典主义风格，所以也有史家将其称为巴洛克风格的晚期。洛可可一词来源于法语的“rocaille”，是卵石和贝壳形装饰的意思，具有多种的装饰母题，例如鸡冠花形就是其中重要的一种，不过多数还是来源于奇形贝壳形式的曲线型。洛可可风格从巴洛克风格的庄严的宣示性转变为了欢快的游戏性，从前者的力量和热情转为了典雅和柔媚，总体上表现为综合利用繁多形式进行的一种美学嬉戏。它作为一种建筑风格，主要着眼和用心在室内装饰上，其特点是在建筑中采用轻柔明快的色调和纤巧雅致的装饰，其影响渗透到家具中，往往使得用具在具有精致外形的同时细节流于繁琐。相形之下，巴洛克风格的家具就显得比较强烈和浓艳了。洛可可风格是一种式微贵族的艺术风格，同时也已经倾向于市民性，体现了市民的美学情趣，即世俗化和生活化，放弃了巴洛克时期对纪念碑性和荣光激情的追求；此外它也体现了接近于市民的经济格局，由于无力再支配影响巨大的空间，便只能将目光集中在小尺度空间中和日常用具上的精雕细刻、推陈出新了。

路易十四薨没后，继位的曾孙路易十五年幼不能亲政，聚集在凡尔赛宫的大批


洛可可风格贝壳饰

贵族们没有了国王的强力控制后乐得自由，纷纷回到本乡的城堡和庄园中去逍遥自在，他们将沙龙文化带到了各边远省份，也令更大范围上的民众纷纷仿效，同时将宫廷格局缺斤短两的巴洛克风格变换为客厅格局的洛可可风格。数量众多的沙龙中，不仅仅有卧室里传出的飞短流长，而且也有来自知识分子和艺术家们关于伏尔泰和卢梭学说的高谈阔论，从而也在一定程度上充当了启蒙运动的一种课堂。法国大革命之后，随着贵族社会的解体，洛可可艺术也因为失去了生长的土壤而迅速消亡。路易十五式的家具是洛可可式家具的经典代表，综合使用了木材、象牙、金属、蜡和贝壳等材料，表面涂上白垩灰泥，再绘上繁复的花纹。另一类著名的洛可可式家具出现在英国，当地的硬木家具采用别具特色的山羊脚形曲腿，并且借鉴中国铜器和瓷器中的传统纹样，制造曲折柔曼的效果。洛可可式的雕塑很不成器，实际上沦为了用具制造的附庸，但是同期的瓷器制造却达到了一个高峰，出现了许多精美的瓷雕作品。

洛可可风格装饰的手法细腻柔媚，喜爱采用不对称形式，尤其常用弧线和“S”形线模拟贝壳、漩涡、山石、卷草等装饰题材，互相缠绵盘曲，联络不断。技法富于想像，变化万千，但同时却也常会过度纤秾，流于矫揉造作。装饰虽多，但是并不脱离建筑平面，依附性很强，强调平面型和绘画性，立柱减少，雕塑变小，天花板与墙面时而以弧面相连，转角处布置壁画。绘画主题主要是游戏性的嬉戏调情，内容为田园牧歌、性感神话和节日饮宴等生活气息浓郁的场景和自然景观，宗教性的题材大大减少。绘画技法尤其喜欢采用彩色粉笔画，使用柔嫩香艳的色彩；墙面的粉刷爱用嫩绿、粉红、玫瑰红、象牙白和绛紫等鲜艳轻巧的色调，线脚大多用金色，尤其常用白色和金色的对比色调和淡柔色彩。室内护壁板有时用木板，有时做成精致的框格，框内四周镶以花边，中间常衬以浅色东方织锦。在洛可可艺术时期，美学的着眼点更多地放在了装饰和描绘层面中，建筑本身的重要性反而退居其次了。

德国南部和奥地利也曾盛行洛可可风格，其建筑往往拥有非常复杂的内部空间，

其中的代表性建筑有建于1743～1772年的班贝格的十四圣徒朝圣教堂(Wallfahrtskirche Vierzehnheiligen)和柏林波茨坦的普鲁士国王的无忧宫(Schloss Sanssouci)等。十四圣徒朝圣教堂的平面非常别致，纵向上布置三个连续的椭圆形，而拱顶也与此相呼应分为三段，内部墙面布满灰泥塑成的各种植物形状装饰元素，纷繁芜杂，色调以粉红色、白色和金色为主。教堂外观相对较平淡，正面的一对细高塔楼有西面建构的回响，立面富于柔和的曲线性，令人感到某种亲切感。综合看来，这类建筑最统一的特征就是内部令人眼花缭乱得如花轿一般的重章叠句的纷繁内饰，日薄西山的贵族们殚精竭虑地攫取和挥霍尚且可以支取的荒淫逸乐，路易十五本人的宣言尤其代表了时代精神，他涎着脸如此说道："我死后，哪管洪水滔天。"



洛可可风格招牌装饰物



十四圣徒朝圣教堂平面图

1789年的法国大革命风暴蕴含着市民们对贵族阶层最终的厌倦和抛弃。当戴着香喷喷假发的公侯们的头颅纷纷滚落在雅各宾党人的断头台下的筐中时，喷涌的鲜血并不像他们自我标榜的那样是高贵的蓝色。谎言和虚饰被揭穿之后，由身世决定的等级社会一去不复返，迎来的是由资本决定的全新的阶级社会体系。19世纪后的西方经过各种方式的资产阶级革命迅速成就了以资本主义商业精神和代议民主制度为骨架的近代社会，随之而来的是在工业化的强大能量推动下的新列强于全世界范围内的市场和资源竞争，竞争的加剧和恶化导致的是两次空前残酷的世界大战。今天的人类社会表面上虽然似乎是在进行深刻反省，但是旧有的民族和文化心理的惯

性仍然在重重矛盾和利欲引诱中不安地喘息躁动，因此，世界前景依旧微妙，共同命运迷离扑朔。

近现代的西方建筑源流，已不属于本书讨论的范畴，此后若有机缘，当可再度命题加以叙说。但是建筑史的发展本是一个迁延不断的整体，若生生加以腰斩，颇为遗憾。所以在这里权且以粗线条勾画一下建筑艺术进入近代以后的演变线索，以备爱好者参考。

新古典主义风格

巴洛克风格和洛可可风格之后首先出现的主要西方建筑流派是新古典主义风格（New Classical），或称古典复兴风格（Classical Revival）。大革命之后，启蒙运动大行其道，自由主义和资本主义思想勃兴，古典建筑范式重新成为最高标准广泛引用，模仿希腊神殿和罗马建筑的大型建设比比皆是，其中的代表有巴黎的凯旋门、玛德莱娜教堂和先贤祠，伦敦的大英博物馆，柏林的勃兰登堡门以及华盛顿的林肯纪念堂等，诸如国会、法院、银行、交易所、博物馆、剧院等公共建筑和纪念性建筑中常常是广泛使用古典形式的场合。与此同时并行的有所谓浪漫主义风格（Romanticism）。该风格伴随着18世纪下半叶到19世纪下半叶欧美国家文学艺术中的浪漫主义思潮而发生，



伦敦大英博物馆



柏林的勃兰登堡门

崇尚个性，提倡自然主义，采用中世纪艺术风格与学院派的古典主义相抗衡。其中最有影响的部分是英国推行的新哥特式，亦称哥特复兴式建筑。代表作有伦敦国会大厦和圣吉尔斯教堂，以及曼彻斯特市政厅等。


伦敦国会大厦

折衷主义风格

新古典主义风格之后出现的是折衷主义风格（Eclectic）。该风格流行于19世纪上半叶至20世纪初，自由大胆地模仿各种旧有建筑风格，取其特征元素加以自由组合，用剪接拼贴的方法来推陈出新，不拘一格的同时也追求比例均衡和形式美观。其代表作有巴黎的歌剧院和圣心教堂、罗马的伊曼纽尔二世纪念堂以及芝加哥的哥伦比亚博览会会场。这是一个思潮活跃的年代，折衷主义代表了其中相对拘泥保守的一派，同时期并行的许多风格走向中比较突出的还有青年风格（Youth Style）和功能主义风格（Functionalism）。青年风格延续洛可可的强烈装饰主义倾向，将室内装饰的繁复和不对称性延伸到室外，利用富于弹性的动植物等曲线主题大胆设计空间和饰物，造型极富想像力和动态美。青年风格建


巴黎歌剧院



维也纳分离派会堂

筑的代表作有维也纳的青年风格艺术家聚会的分离派会堂（Sezessionsgebaude）和瓦格纳设计的一系列作品。功能主义代表芝加哥学派的美国建筑师沙利文（Louis Sullivan）主张“形式服从功能”，反对华而不实和拘泥传统，要求功能和形式的统一，提倡素朴的实用主义。其代表作是美国布法罗的担保信托大厦（Guaranty Trust Building）。这是一座完全摆脱了古典传统建筑形式的外形纯粹的几何体高层办公大厦，建筑于此间重新成为功能性一目了然的有机体，像一台机器一样行使其应有的职责，没有画蛇添足的矫饰，也没有毫无用处的冗件。该思想对现代建筑发展产生了巨大影响，但同时也产生了轻视美学效果的流弊。此外还有一类采用全新的钢铁框架的大型建筑，利用钢梁的强度实现巨大的跨度和高度，常用于火车站、会展大厅等，著名的代表有伦敦的水晶宫和巴黎的埃菲尔铁塔，为工业时代的胜利树立了鲜明的旗帜。

现代主义风格

进入20世纪之后，出现了为我们所熟悉的现代主义风格（Modernism）。现代主义以工业化革命实现的全新技术手段作为建筑理念的基础，主张全面摆脱传统范式束缚，勇于创造适应工业社会要求的全新建筑，其立场有鲜明的理性主义和激进主义色彩。现代主义的理论在德国德骚（Dessau）的建筑工艺学院（Bauhaus），亦即所谓的包豪斯学院中发生并成熟，重要的建筑理论家有格罗皮乌斯（Walter Gropius）、勒·柯布西耶（Le Corbusier）、密斯·范德罗（Mies van der Rohe）等人，代表作有格罗皮乌斯的包豪斯校舍，勒·柯布西耶的萨伏伊别墅、巴黎瑞士



包豪斯校舍

学生宿舍和日内瓦国际联盟大厦设计方案，密斯·范德罗的巴塞罗那博览会德国馆等。他们关注的建筑任务多是"不起眼"的平民住房和工商业用房，在采用新材料、新结构的同时，倾向于灵活的非对称构图和简洁纯净的形式，以便充分实现形式和功能的统一。其形式特征包括平坦的屋顶，灵活的平面布局，光洁的白墙面，简单的檐部处理，大小不一的玻璃窗，很少或完全不用装饰线脚等。这些形式首先在实用性建筑中推广，后来也运用到了纪念性建筑如联合国总部大厦和巴西议会大厦中，到20世纪中叶，该风格在世界建筑潮流中占据了主导地位。


萨伏伊别墅

其后，随着后工业社会的进入，建筑设计出现了"百家争鸣"的现象。后现代主义、结构主义、解构主义、高技派乃至当代的仿生高技派以理论家、

评论家不及反映的速度向我们迎面而来又一掠而过。对20世纪建筑风格的分析已经不能以百年甚至十年为单元来计算，而身处棋局中的我们也很难以全面的视角来观察它。看来要想看清这段历史只有等到喧嚣过后了……